



UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

Departamento de História de Arte

Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea

A Pintura a Fresco entre Dois Séculos:

Pereira Cão (1841-1921) e a Pintura Decorativa em Portugal

Volume primeiro

Orientadora: Professora Catedrática - Margarida Acciaiuoli de Brito

Aluno mestrando: Miguel Nuno Santos Montez Leal

Investigador bolseiro (BM) da Fundação para a Ciência e a Tecnologia



Lisboa, Dezembro de 2006

## ÍNDICE

Agradecimentos	p. 3
Dedicatória	p. 4
Nota Prévia	p. 5
Introdução	p. 9
Capítulo I -A Situação da Arte em Portugal nas Vésperas da Regeneração	p. 24
Capítulo II - Pereira Cão e as Grandes Encomendas Públicas	
2.1. Os Primeiros Anos. Encomendas Públicas	p. 38
2.2. Participação em Comemorações e Centenários (Arquitectura Efêmera)	p. 61
2.3. O Revivescer do Azulejo Português	p. 74
2.4. Victoria Pereira, Discípulo e Continuador	p. 85
Capítulo III - Pereira Cão e as Encomendas Particulares: o Gosto da Nobreza e	
Burguesia de Oitocentos e a Decoração dos Palacetes da Regeneração	p. 99
Capítulo IV - Pereira Cão e a Pintura Decorativa em Portugal	p. 133
Considerações Finais	p. 156
Fontes e Bibliografia	p. 160
Índice Onomástico	p. 167



## Agradecimentos:

Em primeiro lugar, à minha orientadora de tese, Professora Doutora Margarida Acciaiuoli de Brito, pela sua orientação, apoio, estímulo, e pela crítica construtiva que sempre acompanhou o meu trabalho de investigação e redacção;

Em segundo lugar, à Fundação para a Ciência e a Tecnologia que me concedeu uma bolsa de mestrado (de Fevereiro de 2005 a Fevereiro de 2006) e sem a qual teria sido muito mais difícil levar este trabalho a bom termo;

À Dra. Madalena Braz Teixeira, directora do Museu Nacional do Traje e da Moda, que me deixou fotografar os interiores do Palácio Angeja-Palmela, e à sua secretária; ao Dr. Sousa Mendes, Secretário da Procuradoria Geral da República e ao Dr. Souto Moura, Procurador Geral da República, por me terem permitido fotografar os frescos dos interiores do Palácio Palmela; ao Dr. Carlos Monjardino por me ter aberto as portas da sede da Fundação Oriente (Palácio Alves Machado/Cerqueira) e me ter deixado fotografar os seus interiores e aos funcionários que acompanharam diligentemente a minha visita, assim como à Dra. Filipa Cruz Martins e Dr. João Calvão; à Dra. Cristina Veiga, do Arquivo Histórico do Ministério das Obras Públicas, Transportes e Comunicações (Palacete de Cipriano Calleya), por me ter facilitado fotografar o tecto da sala de leitura; à Dra. Cristina Pinto Basto, directora da Biblioteca da Ajuda, por me ter deixado fotografar os tectos desta biblioteca real; ao Engenheiro Nuno Cancellia de Abreu, que me abriu as portas da sua Quinta da Alorna, em Almeirim e à Dra. Marta Ramalho, que aí me recebeu com a máxima hospitalidade; ao Sr. José Santos que me franqueou as portas do palácio Ribeiro da Cunha, actualmente propriedade da família Lopo de Carvalho, a quem agradeço; ao Sr. Coronel Ribeiro de Faria, director do Museu Militar de Lisboa, por me ter deixado fotografar os painéis de azulejo do pátio dos canhões; aos arquivistas do Arquivo Distrital de Setúbal, da Hemeroteca de Lisboa e aos funcionários da Biblioteca de Arte da Gulbenkian, da Biblioteca Nacional de Lisboa e da Biblioteca Municipal Braamcamp Freire, em Santarém.

Aos amigos que fiz durante este processo de mestrado, Alexandra Quintas, e em particular à minha *compagnon de route*, Margarida Brito Alves, pelas demonstrações de amizade e companheirismo desinteressado. Também ao Israel Videirinho, pela sua ajuda aquando do processo de candidatura às bolsas da FCT, assim como ao Bruno Marques, na mesma ocasião.

A nível pessoal e familiar, em primeiro lugar à minha Mãe, por todo o seu apoio e entusiasmo, minha grande amiga e mulher de armas.

Também às minhas irmãs, Margarida Maria, pela sua alegria e entusiasmo contagiante, e Maria Isabel, pela verdadeira amizade que nos une, celebrada às terças-feiras nos jantares em que nos reunimos periodicamente.

E aos meus amigos que me apoiaram e se interessaram em todo este processo.

## DEDICATÓRIA

Ao meu Pai (1925-2005), Pai, mecenas e amigo distante.

À minha Mãe, a quem devo quase tudo aquilo que sou, que desde pequeno sempre me estimulou e me ensinou que “Querer é Poder”, mecenas, rochedo de Gibraltar e ombro amigo.



## NOTA PRÉVIA

O tema da dissertação de mestrado escolhido pelo autor, *A Pintura a Fresco entre Dois Séculos: Pereira Cão (1841-1921) e a Pintura Decorativa em Portugal*, corresponde a um desejo já antigo e anterior à sua inscrição no mestrado em História da Arte Contemporânea da Universidade Nova de Lisboa. Esta investigação resulta de um trabalho de campo, que conduziu a inúmeras viagens no território nacional – de levantamento fotográfico da pintura a fresco, no âmbito da arquitectura civil, em alguns dos palácios e palacetes (no qual acumulou cerca de 1000 fotos) que o autor considera mais relevantes no percurso do pintor Pereira Cão, trabalho em que se teve que dotar de muita paciência, fazer telefonemas, escrever cartas, até que as instituições se dignassem a responder ou abrir as suas portas. Alguns dos palácios e palacetes pintados por Pereira Cão já não existem, tendo alguns sido demolidos no início do século XX. A maior parte destes albergam hoje em dia instituições públicas e já não pertencem às suas famílias originais. Encontram-se nesta situação aqueles que foram os Palácios dos Palmela, actuais Museu Nacional do Traje e da Moda e Procuradoria Geral da República; o palacete de Cipriano Calleya (actual Arquivo e Biblioteca do Ministério das Obras Públicas); noutros foi mais fácil entrar, como sejam os palácios da família Lopo de Carvalho, na Quinta da Alorna (em Almeirim), ou o palacete da mesma família no Príncipe Real (antiga Reitoria da Universidade Nova de Lisboa, o conhecido palácio Ribeiro da Cunha); no palacete Alves Machado (actual sede da Fundação Oriente), foi relativamente fácil entrar; assim como nos Paços do Concelho de Lisboa; escusado será dizer que de várias casas particulares não houve qualquer resposta, nem me foi possível entrar e fotografar os seus interiores. No campo da azulejaria e no levantamento da obra de Pereira Cão e Victoria Pereira no âmbito desta disciplina artística, o trabalho esteve mais facilitado. Pude assim fotografar o pátio dos canhões do Museu Militar de Lisboa; os painéis do primeiro andar do Mercado da Ribeira, na Avenida 24 de Julho (em Lisboa); os painéis da Estação Sul e Sueste, em Lisboa, ou os painéis decorativos da estação ferroviária de Óbidos. Também os azulejos do Convento da Madre de Deus, dos jardins do Palácio de Queluz foram de mais fácil acesso. O Palácio de Estói encontra-se em obras de restauro e reconversão, fechado ao público, e está a ser convertido numa das próximas pousadas de Portugal, que promete abrir brevemente.

Esta tese está apoiada no estudo e investigação sobre uma vintena de edifícios decorados por Pereira Cão e Victoria Pereira, sendo o autor consciente de que as suas respectivas obras ultrapassam em muito esta quantidade. Para Pereira Cão poderíamos facilmente ultrapassar a centena de edifícios; para Victoria Pereira, a vintena. São opções difíceis de tomar, mas essenciais na concretização de uma tese de mestrado, que não esgota, nem os pontos de vista, nem o filão que podem constituir estes dois artistas, Pereira Cão, e o seu discípulo e genro, Victoria Pereira. É importante também referir que esta tese resulta de um espólio particular que se encontra nas mãos dos descendentes destes dois artistas, de que o autor destas linhas é, respectivamente, trineto (de Pereira Cão) e bisneto (de Victoria Pereira). O autor sentiu como uma responsabilidade o divulgar estes conhecimentos que assim se poderiam perder, e que são de difícil acesso aos investigadores e historiadores do “métier”. Este espólio é o que resta de um que seria muito mais vasto, mas que se terá dispersado entre os filhos daquele pintor, o que facilmente aconteceu, visto que, de dois casamentos, Pereira Cão, teve trinta e quatro filhos. Foi sobretudo uma das filhas mais novas de Pereira Cão (filha do segundo casamento deste artista com

Adelaide Maria da Conceição Coelho Sousa), Maria Adelaide de Sousa Pereira de Victoria Pereira (1887-1959), casada com o coronel e artista Victoria Pereira (1877-1952), seu discípulo, que manteve e guardou cartas particulares, fotos, recortes de jornais, croquis, desenhos, quadros, e tradição oral, tendo-os passado aos seus filhos, entre eles, Maria Adelaide de Victoria Pereira Ribeiro Santos (1905-1985), que por sua vez, o passou às suas filhas, entre elas, Maria Teresa de Victoria Pereira Ribeiro Santos Leal. Foi assim esta linha feminina da família, que manteve, no seu seio, a memória de Pereira Cão.

Quanto às habituais preocupações de imparcialidade histórica e de rigor, o autor destas linhas tentou ter sempre bem presentes essas exigências. Esta tese não é constituída por uma Vida e Obra ao estilo de Vasari, e nela pôde o autor “julgar” o artista e os artistas da sua geração, que são agora personalidades históricas. Um trisavô, mesmo sendo nosso, já se torna longínquo e histórico, apesar de apenas terem passado quatro gerações. A distância temporal é já suficiente, e a afectiva é fruto de uma recriação mental tecida em muitas histórias que escutou desde pequeno, e nos documentos possíveis que teve que manejar. A história é uma disciplina literária, mas deve assentar sempre num método científico, o que sempre procurou ser tido em linha de conta.

Não é displicente também assinalar que, apesar do tema de tese ter sido escolhido antes da entrada neste mestrado, que a sua frequência me abriu novos campos, novas perspectivas, me fez ultrapassar receios, num processo de amadurecimento e luta pessoal. Desde Novembro de 2003 até ao presente “muita água correu debaixo da ponte” e muitas das minhas perspectivas e “certezas” de vida se alteraram.

Foi um prazer ter frequentado este mestrado e ter tido o privilégio de conhecer Professores como Margarida Acciaiuoli de Brito, a minha orientadora de tese, Adelaide Miranda, que me fez viajar até ao mundo e mentalidade medieval, José Custódio Vieira da Silva, e os seus Paços tardo-medievais, ou José-Augusto França, com o seu exemplo, experiência, obra vastíssima e memória prodigiosa. Em cada um dos seus campos de saber, estes quatro Professores foram importantes no meu “reaprender a ver”, na análise rigorosa das obras (leituras, ou obras artísticas), no aperfeiçoar de um espírito crítico, no “medir bem as palavras”, no “ter rigor e precisão na linguagem”, e no expor dúvidas. A todos estes meus mestres, e a muitos outros que tenho tido ao longo da minha vida, o meu maior agradecimento.

Cartaxo/Lisboa/São Pedro de Moel,

Dezembro de 2006

Miguel Leal

“Artista, isto é, especialista, homem preso à sua paleta como o servo à gleba”

Charles Baudelaire, *O Pintor da Vida Moderna*.

“ As árvores têm de se resignar, precisam das suas raízes; os homens não. Respiramos a luz, cobiçamos o céu e quando nos metemos na terra é para apodrecer. A seiva do solo natal não nos sobe pelos pés em direcção à cabeça, os pés só nos servem para andar. Para nós só as estradas contam. São elas que nos guiam – da pobreza à riqueza ou a outra pobreza, da servidão à liberdade ou à morte violenta. Elas fazem-nos promessas, levam-nos empurram-nos e depois abandonam-nos. E então morremos, tal como nascemos, à beira de uma estrada que não escolhemos. (...) Ao contrário das árvores, as estradas não surgem da terra, ao acaso das sementes. Tal como nós, têm uma origem. Origem ilusória, já que uma estrada nunca tem um verdadeiro começo; antes da primeira curva, lá para trás, já havia outra curva e ainda outra. Origem inatingível, pois que a cada encruzilhada se juntam outras estradas, que vêm de outras origens. “

Amin Maalouf, *Origens*, Difel, Lisboa, 2004, p. 9

« As mãos lindas que vi deixam-me absorto :  
compridos dedos, polegares de espátula,  
um dedilhar de flores em jardins ociosos,  
só comparável a conversa amena  
de duas mulheres simples debruçadas  
sobre o tampo liso de uma mesa.

A riqueza da vida reside nisto:  
um leve toque no ombro do próximo...  
uma cortina de chuva vedando a verdade  
olhos indiferentes, indiscretos...  
e um ar de encanto, um fácil soluço  
ouvido longe, como que em segredo”.

9/11/76

Ruy Cinatti, *56 Poemas*, Lisboa, Relógio d' Água, 1992, p.15.

## Introdução

José Maria Pereira Júnior (Setúbal, 1841; Lisboa, 1921), ou simplesmente Pereira Cão (1), como viria mais tarde a assinar com este pseudónimo grande parte da sua obra, faz parte do grupo de artistas Oitocentistas esquecidos em Portugal, em primeiro lugar pela historiografia de arte, em segundo lugar pelo próprio público mais atento aos temas da história, da arte e da cultura. O que nem sempre foi assim. Cenógrafo, discípulo predilecto de Cinatti (2) e Rambois, pintor de frescos – área na qual se destacaria e assumiria um papel de relevo – principal alma artística e animador dos centenários de Camões e de Pombal, decorador de grande parte dos palácios e palacetes da Lisboa da Regeneração e *post* Regeneração, ressuscitador do azulejo decorativo português, desenhador de publicidade, premiado com a medalha de ouro na Exposição Universal de Paris de 1889, este artista multifacetado, considerado por uns de académico, e de eclético, profundamente romântico e defensor de um espaço para os artistas nacionais, viajante e viajado, deixou uma vasta obra em edifícios públicos e particulares, que desce desde Braga até ao Algarve, percorrendo sempre um País litoral e nitidamente mais endinheirado. Pintou palácios da família real (Ajuda, Necessidades, Alfeite e Queluz) e de grande parte da elite Oitocentista.

---

(1) Pereira Cão corresponde ao pseudónimo artístico que viria a utilizar e pelo qual se tornou conhecido, sobretudo no âmbito da azulejaria. Apaixonado pela genealogia, Pereira Júnior apenas herdou o apelido paterno, tal como era comum na época, mas sabendo-se descendente da família do navegador Diogo Cão, aquele antepassado foi buscar aquele apelido mais carismático, assim se distinguindo de “muitos Juniores” que por aí há” (vide carta do espólio da família). O escritor D. Alberto Bramão (da Academia das Ciências de Lisboa) numa das suas crónicas (“Belcanto no mundanismo. Senhora D. Adelaide de Victoria Pereira”, apreciada pelo sr. D. Alberto Bramão), ao descrever uma das filhas do pintor, Maria Adelaide de Sousa Pereira de Victoria Pereira, afirma: “Possuindo um timbre de prestigiosa tonalidade e o valor musical que lhe dá o pleno domínio da sua arte, a senhora D. Adelaide Vitória Pereira representa na sociedade portuguesa uma individualidade de alto relevo, vivendo numa atmosfera espiritual, ao lado do seu marido, grande artista decorador e ceramista, e com a tradição de seu pae, o notável pintor Pereira Cão, descendente da família ilustre em que figura com brilho, no épico período dos Descobrimentos, Diogo Cão – o celebre navegador.”. Pereira Cão era descendente, também, da família de origem britânica Brampton, que aportuguesou o apelido para Brandão.

(2) Vide Joana Esteves da Cunha Leal, *Giuseppe Cinatti (1808-1879): percurso e obra*, tese de mestrado em História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Universidade Nova de Lisboa, 1997, dois vols.

Muito popular durante a sua época, tanto nos meios artísticos e boémios lisboetas, como naqueles mais próximos da família real, de uma aristocracia Oitocentista e de uma certa burguesia citadina ou provincial, mas sempre com um certo estilo senhorial e ligada à capital, Pereira Cão foi caindo a pouco e pouco no esquecimento. Manteve-se activo enquanto artista durante cerca de 67 anos e a sua vida e percurso atravessam Portugal desde as vésperas da Regeneração até ao País da Primeira República. Em 1941, aquando do centenário do seu nascimento, na sua cidade natal de Setúbal, foi-lhe atribuída uma rua com o seu nome, decorada com um painel de azulejos da autoria do seu genro e discípulo, na azulejaria, Victoria Pereira (3). Em 1957 ainda foi lembrado numa cerimónia evocativa nos Paços do Concelho de Setúbal, juntamente com outros ilustres setubalenses (4). O pintor Luciano, no conhecido Tríptico dos Notáveis de Setúbal, ainda na década de 50 tributário do espírito evocativo e de consagração herdeiro da ainda não muito antiga descoberta dos Painéis de S. Vicente de Fora, representou aquele pintor, ao lado de outros artistas seus conterrâneos (5). No painel intitulado dos artistas, Pereira Cão surge-nos acompanhado por pintores como João Vaz (1859-1931), o Morgado de Setúbal (José António Benedito Soares da Gama de Faria e Barros, 1752-1809), e músicos como Frederico do Nascimento (1852-1924), Gomes Cardim (1832-1918) e Plácido Stichini (1854-1896).

Actualmente, no ambiente dos estudiosos da azulejaria, o seu nome é recordado, embora esteja neste campo também insuficientemente estudado e pouco visível. Citam-se algumas das suas obras mais emblemáticas, mas é raro o estudo que o faz com alguma profundidade, ou simplesmente apresenta alguma imagem da sua obra. No campo da pintura a fresco, o panorama é ainda mais desolador. Numa área a que dedicou a maior parte da sua vida, o seu nome permanece esquecido e ausente da maior parte dos estudos de História da Arte. Poucos e raros são os que o referem. Mas vejamos a fortuna crítica da sua obra.

---

(3) Vide a imagem número 2 inserida nesta introdução, que apresenta este croquis – datado de 1941 – da autoria do artista Victoria Pereira (José Estêvão Cacella de Victoria Pereira de seu nome completo: Leiria, 1877; Lisboa, 1952).

(4) Vide Óscar Paxeco, *Roteiro do Tríptico de Luciano*, Lisboa, Neogravura, 1957.

(5) O intitulado tríptico dos Notáveis de Setúbal, da autoria do pintor Luciano dos Santos, encontra-se exposto no salão nobre dos Paços do Concelho de Setúbal. Cf. a imagem número 1 deste capítulo.

Figura assídua e referida na imprensa da época, tal como no “Diário de Notícias”, fundado pelo seu amigo pessoal Eduardo Coelho, no “Ocidente”, n’ “O Século”, ou no “António Maria”, de Bordalo Pinheiro, seu amigo também; conhecedor e frequentador do meio artístico, boémio e literário português da época, Pereira Cão teve o seu primeiro biógrafo em Esteves Pereira (6), que lhe escreveu vida e obra e procurou, há data, fixar no papel a sua vasta obra. Esteves Pereira, juntamente com Guilherme Rodrigues foi o co-autor do conhecido dicionário enciclopédico *Portugal...*, um clássico muito útil para todos os eruditos e historiadores, a primeira obra elaborada em Portugal segundo o método de Larousse, fruto de uma geração Oitocentista profundamente afrancesada. Neste dicionário que viria depois a inspirar a imprescindível *Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, Esteves Pereira apresenta, num conjunto alargado de biografias, um estudo pioneiro que dedica à obra do seu pai. Nesta entrada desta obra enciclopédica, Esteves Pereira, para além de traçar um registo biográfico, que apresenta a família de Pereira Cão, a sua genealogia, a indicação da vila onde nasceu, o seu percurso escolar e formação, o seu carácter, descreve, embora a pinceladas largas, a obra do seu pai até à data da conclusão daquele tomo do dicionário (7), citando os edifícios públicos e particulares, as localidades onde este deixou obra, os prémios que recebeu, e o espaço que este então ocupava na arte realizada em Portugal. Mas Pereira Cão sobreviveria treze anos à saída daquele volume deste dicionário, e esta é uma das razões porque ali não se encontra referenciada toda a sua obra. Ao estudo pioneiro de Esteves Pereira, seguiu-se o de Fran Paxeco, erudito investigador e escritor setubalense que se socorreu da biografia de Esteves Pereira, para o seu livro *Setúbal e as suas Celebridades*, editado em 1931, que é uma paráfrase insuflada do texto de Esteves Pereira (8). Em 1957, o

---

(6) Filho do primeiro casamento de Pereira Cão, de seu nome completo João Manuel Esteves Pereira (1872-1944), funcionário público, escritor, historiador da indústria, poeta, tradutor, e secretário de Estado do Comércio, foi co-autor, juntamente com Guilherme Rodrigues, do conhecido *Dicionário. Portugal...*, para além de uma vasta obra a solo. Sobre a sua biografia vide *Dicionário. Portugal...*, Lisboa, 1904-1915, Vol. II, p. 217; *Lello Universal*, Porto, Lello Irmão, s/d., dois vols., Vol., II, p. 513; e *Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Sobre Pereira Cão vide Esteves Pereira e Guilherme Rodrigues, *Portugal. Dicionário Histórico, Corográfico, Heráldico, Bibliográfico, Numismático e Artístico Ilustrado*, Lisboa, Edição João Romano Torres, 1904-1915, sete Vols., Vol. V, pp. 635-638.

(7) Vide Esteves Pereira e Guilherme Rodrigues, *Portugal. Dicionário Histórico, Corográfico, Heráldico, Bibliográfico, Numismático e Artístico Ilustrado*, Lisboa, 1904-1915, Vol. V, pp. 635-638.

(8) Vide Fran Paxeco, *Setúbal e as Suas Celebridades*, Oficinas S.N. de Tipografia, 1931, pp. 315-323.

escritor Óscar Paxeco, sobrinho do citado erudito local, sintetiza numa pequena brochura (9) o artigo biográfico do seu tio Fran Paxeco. E assim, de mão em mão, de investigador mais ou menos honesto, com maior ou menor ambição, sério ou divulgador, se foi perdendo a qualidade do estudo inicial e pioneiro de Esteves Pereira, a que todos iam beber sem sempre o citar, embora assegurando uma presença assídua de Pereira Cão no mundo da arte em Portugal, e em particular no pequeno meio celebrativo de Setúbal.

A pintura a fresco realizada em Portugal ia passando de moda e caindo no esquecimento. Estavam assim encontrados os ingredientes necessários para o progressivo esbatimento da presença da obra de Pereira Cão. Além disso, o facto do artista ter assinado como Pereira Júnior, e mais tarde como Pereira Cão (10), fez os investigadores confundir-se, despistar-se e referirem-se algumas vezes a um e outro nome como não correspondendo à mesma pessoa. A obra *Portugal. Dicionário ...* de Esteves Pereira e Guilherme Rodrigues, passou a segundo plano, sendo só consultada por eruditos e assim os possíveis investigadores deixaram de ter acesso à fonte principal essencial para localizar a sua obra. O espólio de Pereira Cão foi-se também dispersando ao longo da sua vida, pelos seus inúmeros filhos (trinta e quatro no total), e sobretudo, a partir do seu desaparecimento em 1921. Embora seja de sublinhar ainda o esforço de uma das suas filhas em manter viva a memória do seu pai, assim como o de (11) algumas das suas netas. O olisipógrafo Norberto de Araújo (12), apoiando-se em Gustavo de Matos Sequeira e Júlio de Castilho, cita inúmeras vezes Pereira Cão na sua obra *Peregrinações em Lisboa*, saída em 1938/39, assim como noutras obras. Em 1944, Fernando de Pamplona, na sua obra *Um Século de Pintura e Escultura em Portugal (1830-1930)*, (13) cita Pereira Cão. Em 1957, este mesmo autor no seu *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses ou que*

---

(9) Vide Óscar Paxeco, *Roteiro do Tríptico de Luciano*, Lisboa, Neogravura, 1957, pp. 75-76.

(10) Vide a nota 1 desta introdução em que se explica o porquê do sobrenome artístico Pereira Cão.

(11) Refiro-me respectivamente à sua filha Maria Adelaide de Sousa Pereira de Victoria Pereira (Lisboa, 1887-1959), casada com o coronel e artista José Estêvão Cacella de Victoria Pereira (Leiria, 1877-Lisboa, 1952), seu genro e discípulo e à sua neta Maria Adelaide de Victoria Pereira Ribeiro Santos (Lisboa, 1905-Cartaxo, 1985). Também Clara Guerra Coelho Pereira, neta de Pereira Cão, doou ao Museu da Cidade de Lisboa alguns croquis do artista.

(12) Vide Norberto de Araújo, *Peregrinações em Lisboa*, Lisboa, Vega, 1992, XV Vols.

(13) Vide Fernando de Pamplona, *Um Século de Pintura e Escultura em Portugal (1830-1930)*, Livraria Tavares Martins, Tipografia Sequeira Lda., 1944, p. 303.



*Trabalharam em Portugal*, em duas entradas (Pereira, José Maria; e Pereira Cão), dedica a este artista uma biografia (14) muito esquemática que é apenas quase um *flash* sobre a vastíssima obra deste pintor. Biografia insuficiente e demasiado sintética. Quem a leia fica com uma ideia demasiado superficial e empobrecida de Pereira Cão. E confunde o seu nome, apresentando Pereira Cão, como um artista e Pereira Júnior como outro. Em obras gerais mais recentes, Pereira Cão continua a aparecer muito timidamente. Michael Tannock na sua obra *Portuguese 20 th Century Artists. A Biographical Dictionary*, (15) apresenta uma curta biografia de Pereira Cão. Na *História da Arte em Portugal*, das edições Alfa (16), num capítulo dedicado às artes decorativas, Pereira Cão é referenciado ao de leve; na *História da Arte Portuguesa* de Paulo Pereira (17), são-lhe dedicadas treze linhas no capítulo dedicado exclusivamente à azulejaria portuguesa. Nesta mesma obra, o historiador Rui Afonso Santos, no sub-capítulo intitulado “O Design e a Decoração em Portugal, 1900-1994”, recua até aos finais do século e cita vários pintores-decoradores das décadas de 1880 a 1910, como Marques de Oliveira, Malhoa, Columbano, António Ramalho, João Vaz, Condeixa, Carlos Reis e Veloso Salgado. Não se refere a Pereira Cão e chega inclusivamente a falar de edifícios onde este artista setubalense teve obra principal, tais como os Paços do Concelho de Lisboa, mas não o refere, ou por desconhecimento total, ou por espírito de síntese (18). Também no já clássico livro de José-Augusto França (19), *A Arte em Portugal no Século XIX*, apenas duas vezes é citado Pereira Júnior, no capítulo dedicado à arquitectura do neomanuelino ao neo-românico e à decoração de alguns palacetes emblemáticos, e noutro capítulo dedicado às artes decorativas. Estranhamente num livro que vai desde finais do século XVIII até aos inícios do século XX, é como se Pereira Cão quase nunca

---

(14) Vide Fernando de Pamplona, *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses ou que Trabalharam em Portugal*, Lisboa, Oficina Gráfica Limitada, Vol. III, pp. 204 e 210-11.

(15) Vide Michael Tannock, *Portuguese 20 th Century Artists. A Biographical Dictionary*, West Sussex, Phillimore & Co Ltd., 1978, pp. 36 e 127.

(16) Vide AAVV, *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Ed. Alfa.

(17) Vide Paulo Pereira (Dir. de), *História da Arte Portuguesa*, Lisboa, Círculo de Leitores, 3 Vols., Vol. III, pp. 412-13 e p. 425.

(18) Vide sub-capítulo de Rui Afonso Santos, “O Design e a Decoração em Portugal, 1900-1994”, in *Idem, Ibidem*, pp. 437-505.

(19) Vide José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XIX*, Lisboa, Bertrand Editora, 1990, dois Vols., Vol. II, pp. 174 e 194.

tivesse existido. No livro em que este mesmo historiador de arte se debruça sobre Rafael Bordalo Pinheiro, intitulado *Rafael Bordalo Pinheiro, O Português Tal e Qual*, este refere Pereira Cão uma única vez, quando o cita como um decorador referido várias vezes pelo artista criador do ícone do Zé-Povinho e fazendo parte das suas predilecções artísticas declaradas no “António Maria”. José-Augusto França nas obras que dedica ao século XIX tem mais a intenção de inventariar e sumariar algumas destas obras, referenciando alguns pintores em concreto (sobretudo nos capítulos que dedica ao novo edifício da Câmara Municipal de Lisboa, aos palacetes da Regeneração, ou às artes decorativas em geral).

Em teses de mestrado mais recentes, no âmbito da arquitectura, da cenografia e da pintura a fresco, tais como a de Joana Cunha Leal (20) e a de Lucília Verdelho da Costa (21) não é feita qualquer referência ou alusão a Pereira Cão. Na primeira destas duas, talvez porque dedicada a Cinatti, a autora estuda mais a arquitectura, campo que escapa ao labor de Pereira Cão. Este artista foi no início da sua carreira um discípulo de Cinatti, mas a autora não se debruça sobre os seus discípulos, tarefa que está fora do tema central da sua tese (22). No livro de Luís Miguel Carneiro, *Paços do Concelho de Lisboa*, saído em 2003, Pereira Cão aparece quando se fala da pintura da cúpula e do salão nobre daquele palácio municipal (23). No volume de José-Augusto França, *O Pombalismo e o Romantismo*, da novel *História da Arte em Portugal*, Pereira Cão é referenciado (24). Na revista “Património. Estudos”, Francisco G. Cunha Leão, cita Pereira Cão, num artigo sobre a Biblioteca da Ajuda, decorada por aquele artista (25). No catálogo da exposição *João Vaz. 1859-1931. Um Pintor do*

---

(20) Vide Joana Esteves da Cunha Leal, *Giuseppe Cinatti (1808-1879): percurso e obra*, tese de mestrado em História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1997, dois Vols.

(21) Vide Lucília Verdelho da Costa, *Ernesto Korrodi, 1889-1944, Arquitectura, Ensino e Restauro do Património*, tese de mestrado em História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1985, dois Vols.

(22) Será também difícil distinguir nos trabalhos de pintura a fresco e de restauro em que Pereira Cão trabalhou com Cinatti e Rambois, o que se deve à sua mão e à dos seus mestres.

(23) Vide Luís Miguel Carneiro, *Paços do Concelho de Lisboa*, Lisboa, Artes Gráficas Limitada, 2003, pp. 68-70, 80, 92, 98-99.

(24) Vide José-Augusto França, *O Pombalismo e o Romantismo*, Lisboa, Editorial Presença, 2004, p. 162.

(25) Vide o artigo de Francisco G. Cunha Leão, “Biblioteca da Ajuda”, pp. 126-129, in “Património. Estudos”, Lisboa, Instituto Português do Património Architectónico, 2004, p. 128.

*Realismo*, Pereira Cão é citado (26). Fora do âmbito da historiografia da arte, nas Histórias de Portugal de A. H. de Oliveira Marques, José Mattoso, João Medina, ou no *Portugal Contemporâneo* de António Reis, Pereira Cão nunca é citado. Apenas Veríssimo Serrão (27) o cita uma única vez na sua *História de Portugal*, no âmbito das festas do centenário de Camões, onde Pereira Júnior teve um papel de relevo. Nas obras gerais *Dicionário da História de Portugal* de Joel Serrão ou nas sucessivas actualizações, nunca o nome de Pereira Cão aparece, assim como no *Dicionário Enciclopédico da História de Portugal*. De vez em quando, nalgum suplemento dominical, ou na imprensa, Pereira Cão é referido, sendo certamente para o grande público um personagem obscuro e praticamente desconhecido. No Museu do Azulejo, dado que em relação a esta disciplina e campo artístico este pintor teve um papel fundamental e serem bastantes os estudos que o destacam, ou em âmbitos muito circunscritos de alguns especialistas em arte, ou ainda naqueles que têm a sorte de viver em algum dos palacetes pintados por este artista (quando a memória familiar guardou o nome do pintor), este permanece identificado e conhecido. Muito pouco para alguém que dedicou toda a sua vida à arte e ao trabalho.

Sobre o estudo de frescos em Portugal o deserto é imenso. Não porque Portugal não tenha tido este tipo de artistas ou porque não permaneçam ainda de pé muitos dos palácios reais ou palacetes da burguesia Oitocentista, isto para citar apenas os casos que mais nos interessam. Em obras de divulgação fotográfica, tais como *Os Mais Belos Palácios de Portugal* (28), é feita alguma referência à produção de frescos e é referenciado Pereira Cão. Agostinho Rui Marques de Araújo (29), estudou o pré-

---

(26) Vide AAVV, *João Vaz. 1859-1931. Um Pintor o Realismo*, Lisboa, Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves, 2005, p. 73.

(27) Vide Joaquim Veríssimo Serrão, *História de Portugal*, Lisboa, Verbo, XV Vols., Vol. IX, p. 64.

(28) Vide Júlio Gil e Nuno Calvet, *Os Mais Belos Palácios de Portugal*, Lisboa, Verbo, 1992, pp. 191, 224 e 254-55. Vide, entre outras, as seguintes obras sobre azulejaria e cerâmica que destacam Pereira Cão: José Queirós, *Cerâmica Portuguesa*, Lisboa, Tipografia do Anuário Comercial, 1907, p. 366; do mesmo autor a reedição de 1958 da mesma obra então acrescentada, pp. 43 e 103; António Caldeira Pires, *História do Palácio Nacional de Queluz*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1925, dois Vols. No Vol. I, vide pp. 295-296; José Meco, *Azulejaria Portuguesa*, Lisboa, Bertrand Editora, 1985, pp. 79 e 84. Vide também AAVV, *Guia de Portugal. Estremadura, Alentejo e Algarve*, Lisboa, Edição da Biblioteca Nacional de Lisboa, 1927, p. 241.

(29) Vide Agostinho Rui Marques de Araújo, *Experiência da Natureza e Sensibilidade Pré-Romântica em Portugal: Temas de Pintura e Seu Consumo (1780-1825)*, Tese de Doutoramento em História da Arte, Faculdade de Letras/Universidade do Porto, Porto, 1991.

romantismo e o contributo do pintor frescante Pillement para a arte em Portugal. Também o investigador Magno Morais de Mello nas suas teses de mestrado e de doutoramento (30) se dedicou ao fresco do século XVIII. A maior parte das referências que se fazem ao fresco em Portugal dizem respeito aos pintores italianos do renascimento como Giotto ou Miguel Ângelo, ou então à pintura portuguesa contemporânea do século XX, sobretudo aos painéis de Almada Negreiros da Gare Marítima de Alcântara, que possuem vários estudos, e aos do edifício sede do Diário de Notícias, na Avenida da Liberdade. Também o pintor mexicano Rivera goza de algum reconhecimento em Portugal, assim como as experiências de Júlio Pomar ou de Resende em vastas superfícies, pinturas muralistas do século XX em Portugal.

A tese de mestrado intitulada *A Pintura a Fresco entre Dois Séculos. Pereira Cão (1841-1921) e a Pintura Decorativa em Portugal*, que agora se apresenta, não pretende apenas resgatar do esquecimento uma figura essencial num campo muito concreto da arte nos séculos XIX e XX. Mais de um século na História do País, mais exactamente cento e onze anos, numa genealogia artística que se vai prolongar no seu genro e discípulo Victoria Pereira. Esta tese não pretende apresentar apenas uma Vida e Obra, um percurso e uma obra, herdeiro de um espírito historiográfico que vem já de Vasari. Tal poderia ser o caso e legítimo poderia sê-lo numa época que, menos preconceituosa, já não vê com o mesmo espírito o estudo biográfico, estando a registar-se nos últimos anos um saudável ressurgir da biografia, próximo de uma certa corrente historiográfica mais anglo-saxónica. Pereira Cão é um pretexto para estudar uma época, as circunstâncias particulares do País surgido com a Regeneração, um País dividido entre os ideais literários, artísticos e estéticos de Paris e Londres, onde a cultura nos chegava encaixotada do estrangeiro, tal como dizia Eça de Queirós. Os portugueses dividiam-se entre estes dois faróis, fonte de inspiração e de aspiração, e do prolongar de um certo Oitocentismo, já bem entrado pelo século XX dentro, que vai resistir, sem dificuldade, num certo conforto, e tradição, a um modernismo mais arejado que só pouco a pouco vai minando as bases simultaneamente seguras e acomodadas e, por isso mesmo, também frágeis da arte

---

(30) Vide Magno Moraes de Mello, *A Pintura de Tectos em Perspectiva no Portugal de D. João V*, Lisboa, Editorial Estampa, 1998 (tese de mestrado defendida na Universidade Nova de Lisboa). Vide do mesmo autor, *Perspectiva Pictorum. As Architecturas Ilusórias nos Tectos Pintados em Portugal no Século XVIII*, tese de doutoramento em História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2003.

nacional. Um País, em que no século XX, existem dois Portugais: o de Raul Lino, e o de Amadeo de Souza-Cardoso e Almada Negreiros. Um mais inspirado no clássico, na tradição, no individual, no familiar, no burguês confortável, eclético ou não, no convencional; outro mais desafiador, mais ousado, mais revolucionário, mais internacionalista, mais colectivo, mais modernista e mais pondo em causa o *establishment*. O romantismo de Pereira Cão, e a sua clientela de aristocratas e burgueses, endinheirados e intelectuais, lavradores abastados e industriais, irá sofrer a erosão do tempo e o seu fluir inexorável, sem misericórdia, irá destruir o seu mundo. A maior parte das casas sobreviventes desta época, são actualmente instituições públicas, casas que em sucessivas partilhas deixaram de pertencer às famílias originais, que foram tendo dificuldade em mantê-las. O palacete da Regeneração, tal como já foi visto, é menos duradouro, e mais volátil. As fortunas que sustentavam estas casas possuíam pés de barro e muitas vezes só durariam uma geração. Contudo, alguns resistentes ainda faziam grandes encomendas decorativas a Pereira Cão no início do século XX, ao mesmo tempo em que este se ia libertando da pintura a fresco e ia, cada vez mais por opção, e também por oportunidade, decantando-se e dedicando-se aquilo a que depois se veio a intitular o “renascimento” do azulejo português. Victoria Pereira foi o principal colaborador e continuador deste espírito, aos quais se associariam, em obra volumosa, pintores como Jorge Colaço, Battistini, Basalisa, Gabriel Constante e tantos outros. Pereira Cão ultrapassou em idade muitos artistas da sua geração e foi sempre adaptando-se e moldando-se ao que lhe pediam a maioria dos seus clientes. Pai de trinta e quatro filhos, fruto de dois casamentos, conseguiu sustentar a sua numerosa prole, em desafogo e fora de dificuldades económicas. Nunca foi um pintor de Domingo, e dele poderíamos dizer, utilizando a frase de Baudelaire: “Artista, isto é, especialista, homem preso à sua paleta, como o servo à gleba” (31).

No primeiro capítulo, procurarei analisar e descrever a situação da arte em Portugal nas vésperas da Regeneração, mais em particular no âmbito da pintura decorativa. O contexto artístico de Portugal – nos campos da pintura, escultura, arquitectura, ensino artístico e concepção do património – será apresentado, num País saído de uma guerra civil e a caminho de um período de paz social e de progresso, fruto da Regeneração e daquilo a que se veio a chamar *fontismo*, em que

---

(31) Vide Charles Baudelaire, *O Pintor da Vida Moderna*, Lisboa, Vega, 2002, p. 15.

os artistas nacionais concorrem em grande número com artistas estrangeiros, sobretudo, franceses e italianos que vieram atraídos para Portugal, o que se acentuou a partir do casamento de D. Maria II com o príncipe D. Fernando de Saxe Coburgo Gotha e depois, mais tarde, quando o seu herdeiro, D. Luís, se casou com D. Maria Pia de Sabóia. Essa vinda de sangue estrangeiro foi útil e veio transformar profundamente o meio artístico português, em parte adormecido e sequioso de novidades. Veio também depois a originar uma feroz competição entre artistas nacionais e estrangeiros, particularmente em concursos de decoração de espaços públicos, o que não deixou de ser imprescindível. A pintura decorativa renasce, numa tarefa em que italianos, franceses e nacionais colaboram e têm a sua quota parte. Símbolo de estatuto e de um certo conforto da arte de bem viver, a pintura decorativa permitia enriquecer os interiores dos palácios e palacetes de Oitocentos, em que as colecções particulares de pintura não eram assim tão abundantes. E os cenários, paisagens, motivos geométricos e estilos Renascença, Luís XV, Luís XVI, etruscos ou outros que decoram as suas paredes faziam os possuidores dessas casas beneficiar de um estatuto que lhes ampliava os horizontes e os fazia imitar luxos forâneos ou sonhar com paragens exóticas, para além de contarem muitas vezes a história dos seus antepassados e das suas linhagens, antigas ou mais ou menos fabricadas e encenadas. Símbolo de uma época, marca de um *status*, a pintura decorativa tornou-se numa moda seguida por uma grande fatia da elite Oitocentista e apoiada num lote não assim tão vasto de pintores. Em Portugal teve a sua época áurea (pelo menos no que a nós nos concerne no âmbito deste estudo), no século XIX, e desde cerca de 1840 até cerca de 1920.

No segundo capítulo, que subdivido em quatro, apresento as grandes encomendas públicas desenvolvidas e concretizadas por Pereira Cão. Numa parte inicial em que descrevo a meio e a vila onde nasceu, os seus primeiros anos, os seus estudos – uma parte de ensaio mais biográfico – passo para o momento fulcral da sua vida – o conhecimento de Cinatti e Rambois – que lhe abre o caminho, e em que quase duas décadas de trabalho, de esforço e aprendizagem o libertam para uma autonomia artística plenamente alcançada e conseguida. É a fase da sua participação enquanto discípulo nas grandes campanhas decorativas com os seus mestres Cinatti e Rambois e depois as grandes encomendas públicas já autónomas, em palácios da família real, edifícios religiosos, edifícios municipais, bibliotecas, teatros, hospitais e pastelarias, passando pelas suas viagens ao estrangeiro – Espanha, França, Bélgica, Itália, Grécia

e Inglaterra – até à sua participação na Grande Exposição Universal de Paris de 1889. No subcapítulo seguinte apresentarei a sua participação em grandes comemorações e centenários, tais como os de Camões e de Pombal e a arte efémera que para aí produziu, para além da sua produção enquanto publicitário e decorador de confeitarias e armazéns. Num novo subcapítulo introduzirei o tema do reviver do azulejo português, e os seus primeiros ensaios, passando pela fase de director da fábrica Viúva Lamego, pelas inúmeras encomendas que satisfez para particulares e para uma grande fatia do País. No subcapítulo que encerra esta segunda parte referirei a relação que estabeleceu com o seu genro, Victoria Pereira, que foi seu discípulo e continuador da sua azulejaria. Apresentarei a obra cerâmica deste artista que vai desde 1904 a 1952, estabelecendo assim uma genealogia artística que remonta, neste domínio, à década de 1880.

No terceiro capítulo apresentarei as encomendas particulares a Pereira Cão e tentarei definir o gosto da nobreza e burguesia de Oitocentos na decoração dos palacetes da Regeneração e *post* Regeneração.

No quarto e último capítulo procurarei fechar o ciclo e realizar a síntese sobre Pereira Cão e a Pintura Decorativa em Portugal, estabelecendo um diálogo com alguns dos principais pintores da sua geração e seguintes, tais como José Malhoa (1855-1933), Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929), António Ramalho (1858-1916), Ernesto Condeixa (1858-1933), João Vaz (1859-1931), Carlos Reis (1863-1940) e Veloso Salgado (1864-1945). Procurarei chamar a atenção para a importância de muitos destes frescos esquecidos e para o património em perigo, motivado por um certo desinteresse e ausência de estudos. Nas considerações finais, ponto de chegada, procurarei sintetizar o percurso deste artista e o seu peso e papel na história da arte em Portugal, permitindo, assim, reconciliar-nos com parte da nossa história de arte menos conhecida e explorada. É este o meu propósito, numa longa viagem que se inicia em 1841 e termina em 1952, e que abrange um longo ciclo de cenografia, pintura a fresco, arte efémera e azulejaria, aproximando o estudo da história da arte à sociologia de uma época e aos interiores e exteriores de muitos edifícios públicos e particulares, num diálogo próximo com a arquitectura e com as artes decorativas no geral.

Apoiado em croquis, fotos de família, cartas particulares, na imprensa da época, na consulta de arquivos públicos e na bibliografia possível, num trabalho quase arqueológico de investigação, localização e fotografia de uma obra que permite



1 – *Tríptico dos Notáveis de Setúbal*, da autoria do pintor Luciano dos Santos. Esta obra encontra-se no Salão Nobre dos Paços do Concelho de Setúbal. No painel da direita, intitulado o Painel dos Artistas, Pereira Cão surge-nos acompanhado por pintores como João Vaz (1859-1931), o Morgado de Setúbal (José António Benedito Soares da Gama de Faria e Barros, 1752-1809), e músicos como Frederico do Nascimento (1852-1924), Gomes Cardim (1832-1918) e Plácido Stichini (1854-1896).





2 - Croquis, datado de 1941, para a tabuleta da Rua Pereira Cão, da autoria de Victoria Pereira (1877-1952), seu genro e discípulo.

estabelecer a geografia Pereiriana, redescobre-se uma arte que permanece pouco visível e que está ainda muito esquecida.

Os preconceitos que permanecem em relação à pintura de interiores e também, em parte, à azulejaria, não têm hoje razão de ser. Se a questão que está por detrás desta inusitada menorização, é a do suporte, podemos afirmar que muitos dos pintores de fresco, foram também excelentes pintores de cavalete. A pintura, nunca é de mais lembrá-lo, começou por ser parietal, mural, desde os tempos pré-históricos e das imponentes grutas de Lascaux ou de Altamira. Não nos podemos esquecer que a pintura sobre tela é algo de recente e surgido nos séculos XV/XVI. A pintura decorativa a fresco cria um cenário, uma arquitectura interna, uma geometria, que pode ou não ser de ilusão – em *trompe l'oeil* – e que permite continuar, aumentar, prolongar e fazer saltar para o exterior os espaços interiores, criando uma atmosfera que lhes dá mais espaço, profundidade, altura ou fantasia. São obra de difícil elaboração – dolorosa na sua execução – e de uma técnica que só permite o profissionalismo, já que o fresco tem que ser realizado num período de tempo muito concreto e limitado, no gesso húmido, com precisão e sem possibilidade de retoque. Nunca é de mais referir algo que é aparentemente evidente, mas que parece ser esquecido. O facto de ser decorativa, faz com que caia sobre si outro preconceito – a arte não deve ser apenas decorativa. Mas não o é, também, muito outro tipo de arte? A pintura a fresco não é apenas decorativa, é fruto da arquitectura, mãe de todas as artes, da música, da matemática, da filosofia, da história, da história da arte e das necessidades de luxo, magnificência e conforto de Oitocentos. São estes os meus propósitos essenciais, em suma, retirar do esquecimento uma geração que contribuiu em muito para a permanência da pintura a fresco em Portugal, numa nova vitalidade e fôlego, “estrangeirada” ou não, e chamar a atenção para um capítulo pouco estudado da arte em Portugal, quase sempre tratado em apêndice nas obras gerais da disciplina, permitindo, deste modo, repor a pintura a fresco realizada em Portugal a ocupar a sua devida e merecida posição. A pintura decorativa é uma opção artística e uma disciplina no significado polissémico desta palavra, nem maior, nem menor.

A reabilitação da pintura a fresco em Portugal tem-se revelado timidamente e iniciou-se há pouco, como já vimos anteriormente, com historiadores de arte como Agostinho Rui Marques de Araújo, Joana Cunha Leal, ou Magno Moraes de Mello. O primeiro dedicou-se ao pintor francês Pillement, a segunda estudou a figura imprescindível para a arquitectura e pintura decorativa de Oitocentos, que é a de

Luigi Cinatti e o terceiro investigou sobre os tectos do século XVIII em Portugal, nas suas naturais extensões brasileiras, estabelecendo um diálogo entre a metrópole e aquela pujante colónia sul-americana. Quando Portugal for conhecendo o património que ainda possui neste domínio, talvez lhe seja reconhecida a sua importância, pois como se costuma dizer “só se ama aquilo que se conhece”. Por fim, não podemos deixar de lembrar a opinião avisada de Vítor Serrão, que ao escrever sobre este preconceito, fala-nos de uma “desatenção”, “indiferença” e de uma “miopia crítica” (32) instalada no seio dos estudos de história da arte em Portugal, que parecem valorizar, em primeiro lugar, a pintura sobre tela, a arquitectura e escultura, o desenho ou as instalações e performances contemporâneas.

(32) Veja-se Vítor Serrão, “O Barroco Nacional e os Pintores de *Arquitecturas Ilusórias*” in Magno Moraes de Mello, *A Pintura de Tectos em Perspectiva no Portugal de D. João V*, Lisboa, Editorial Estampa, 1998, pp. 15 -18.

## Capítulo I

### A Situação da Arte em Portugal nas Vésperas da Regeneração: a pintura-decorativa

*1.1. O contexto político-militar e as suas consequências na vida artística. As Invasões Francesas. A Partida da família real para o Brasil. A Conspiração de Gomes Freire de Andrade. A Revolução Liberal de 1820. A guerra civil entre liberais e absolutistas. A influência dos emigrados liberais. Almeida Garrett, Herculano e o Duque de Palmela. A Regeneração e o Fontismo. Romantismo e Liberalismo. Os revivalismos.*

*1.2. "Genealogias" da pintura decorativa. A pintura a fresco. Pintores-decoradores de Oitocentos. A inexistência de uma história da pintura decorativa em Portugal. O contributo de Reynaldo dos Santos, Vítor Serrão, Agostinho Rui Marques de Araújo, Joana Cunha Leal e Magno Moraes de Mello. As casas senhoriais portuguesas. Giacomo Azzolini e João Grossi. Pillement. Vieira Lusitano. Cinatti e Rambois. Pereira Cão. Definições de fresco: Magno Moraes de Mello e Jorge Henrique Pais da Silva e Margarida Calado. Os palácios e palacetes da Regeneração. A dificuldade de investigar neste campo.*

#### 1.1. O Contexto político-militar e as suas consequências na vida artística

Raquel Henriques da Silva (1), na esteira de José-Augusto França, afirma que as primeiras três décadas do século XIX não foram muito favoráveis ao florescimento da arte. Desde a partida da família real portuguesa para o Brasil, em 1807, até à consequente paragem das obras no Palácio da Ajuda (iniciado em 1802), durante as invasões francesas (1807-1811) e a estada das tropas de Napoleão entre nós; passando pela presença inglesa e a consequente conspiração de Gomes Freire de Andrade (1817), até à Revolução Liberal do Porto de 1820 e depois à sangrenta guerra civil que opôs miguelistas a liberais (1828-1834), nunca o País pode dispor da acalmia necessária e do estímulo para que as artes florescessem. Por outro lado, grande parte

---

(1) Vide Raquel Henriques da Silva in *História da Arte Portuguesa* (Dir. por Paulo Pereira), Círculo de Leitores, Lisboa, 1995, p. 329. "A situação traumática da sociedade portuguesa nas primeiras décadas do século XIX – até à vitória liberal de 1834 – teve consequências devastadoras para a prática artística".

---

da elite portuguesa transplantou-se para o Brasil e muitos dos possíveis encomendantes e clientes tinham agora outras prioridades mais primárias. O País viu-se também espoliado durante as invasões francesas, e tanto os exércitos de Napoleão, como os aliados ingleses, aproveitaram os despojos de guerra para enriquecer muitas das suas colecções privadas, as futuras colecções nacionais dos seus países de origem, ou simplesmente para realizar dinheiro, ao derreterem-se pratas e outras alfaias religiosas. O recheio dos principais palácios de Lisboa e arredores embarcou para terras do Brasil e por lá ficou.

É sobretudo a partir da Regeneração de 1851 e do fontismo que o País, beneficiando de uma certa acalmia política, de algum melhoramento das condições de vida, que a arte vai de novo florescer. O brasileiro de origem alemã, Varnhagen, liberais que participaram na causa de D. Pedro, como Almeida Garrett (Porto, 1799 – Lisboa, 1854), ou Alexandre Herculano (Lisboa, 1810 – Vale de Lobos (Azóia), Santarém, 1877), ao contactarem com outras atmosferas culturais, em Inglaterra ou em França, enriqueceram a sua cultura e captaram a essência romântica da época. Na Alemanha ou na própria Itália os ideais românticos vingavam, e esses ventos chegaram a Portugal. O Romantismo, em traços largos, defendia um regresso às origens, à época do surgimento das nações, a um certo ideal de municipalismo (no caso português) em que os povos se governavam. Daí a investigação do folclore, das tradições de um povo, o cultivar da sua língua, a paixão pela poesia, pelas arquitecturas dos primeiros tempos das nações europeias, como o românico e gótico. Este desejo de regresso às origens, tinha em si um patriotismo idealizado, e na arte, em pouco tempo, iriam surgir edificios eclécticos, misturando linguagens românicas, com góticas, renascentistas e manuelinas (tardo-góticas), dando origem, no caso português, aos revivalismos e ao neo-manuelino ou neo-gótico, que podemos admirar no Palácio da Pena, ou mais tarde, na cenografia de Maninni no Palace Hotel do Buçaco. Ao mesmo tempo a paixão pelas ruínas foi-se estendendo, ou mesmo então a recriação de ruínas em “modernos pastiche”, tal como mandará fazer o Duque de Saldanha na sua Quinta do Relógio, em Sintra. A ruína simboliza a origem, o passado, a tradição, numa cadeia ininterrupta de gerações que nos conduz até aos dias de hoje. Claro que o romantismo português se distingue dos romantismos alemão e italiano, aí utilizados mais com fins políticos e identitários em nações que procuravam reunificar-se. Esse não era o caso português, pois nos meados do século XIX já

Portugal era um dos mais antigos Estados europeus, com as fronteiras bem definidas e sem problemas de identidade de maior. A literatura, o teatro, a ópera, e a poesia vão viver durante anos desse espírito romântico, que alimentará uma variada criação artística.

## 1.2. “Genealogias” da pintura-decorativa. A pintura a fresco.

A data de 1789, ano da Revolução Francesa que mudou os padrões da Europa continental (mas que é em grande parte devedora da Revolução Americana de 1776), continua a ser o ano de charneira que assinala o início da História Contemporânea, e no campo que agora nos interessa, o início da História da Arte Contemporânea. Ora na dissertação que agora apresentamos, que estuda o percurso e obra do pintor-decorador, cenógrafo e ceramista Pereira Cão, artista com uma real importância para a pintura a fresco e praticamente esquecido, há que remontar às genealogias artísticas que vêm do início do século XIX, e mesmo remontar à segunda metade do século XVIII, para podermos entender cabalmente o Portugal Oitocentista e o País que este artista conheceu. A história da pintura a fresco em Portugal está ainda por fazer apesar dos inegáveis progressos dos últimos anos, sobretudo para os períodos do maneirismo, barroco e joanino. O historiador Reynaldo dos Santos (2) foi o primeiro a elaborar uma síntese. José-Augusto França, pioneiro no estudo científico da história da arte em Portugal, com uma tese de doutoramento apresentada à Sorbonne sobre a Lisboa pombalina e do século XIX, em terceiro ciclo (3), e com uma obra vastíssima de quase cinquenta anos como crítico e historiador de arte, nas suas obras de síntese e de divulgação, nunca dedicou uma particular atenção ao estudo da pintura decorativa, e à pintura a fresco em particular. Chegou mesmo a afirmar num breve artigo a não existência de uma tradição da pintura mural em Portugal (4), ideia certamente indefensável, que nem sequer chega a ter pés de barro, pois não corresponde de forma alguma à realidade.

---

(2) Vide Reynaldo dos Santos, “A Pintura dos Tectos no Século XVIII em Portugal”, in *Belas-Artes*, 2ª série, n.º 18, 1962.

(3) Vide José-Augusto França, *Lisboa Pombalina e o Iluminismo* (Prefácio de Pierre Francastel), Bertrand Editora, Lisboa, 1987.

(4) Vide José-Augusto França, « Da não existência de pintura mural em Portugal », in

---

Ao longo da segunda metade do século XIX, a partir da Regeneração, foram sendo construídos diversos palácios e palacetes, em Lisboa, Cascais, Sintra, Ribatejo, Coimbra, Alentejo, Porto, Braga, numa zona do País litoralizada e mais abastada.

Alguns pertenciam a uma nova nobreza de barões, viscondes, comendadores; outros aquilo que hoje chamaríamos de profissionais liberais, médicos, advogados, e também funcionários do Estado, como juizes; outros a lavradores abastados, ribatejanos ou alentejanos; outros ainda, a escritores; em suma uma burguesia, que pode gozar de um período de acalmia política, depois de uma primeira metade do século violenta, conturbada e de choque de ideias. E tanto quanto nos é dado vislumbrar, estas casas permaneceram para além da data de 1910, quando Portugal passou a viver em República. Não terá havido um corte radical e mesmo alguns encomendantes continuaram a recorrer a toda uma geração de pintores-decoradores. O fresco Oitocentista não terá sido assim uma moda tão efémera e passageira como podemos ser levados a pensar. Foi, sem dúvida, uma forma de afirmação social e as casas deste sector da população foram dotadas de uma magnificência e de um certo luxo a que não se estava habituado. Seriam as casas de uma minoria, mas estas existiram, e muitas delas, felizmente, sobreviveram e chegaram aos nossos dias.

A pintura a fresco em Portugal está geralmente associada, à primeira vista, a espaços do sagrado, a igrejas e conventos. No âmbito da arquitectura civil pensamos sempre nos palácios nacionais que pertenceram à família real. Mas existem muitos mais edifícios pintados a fresco do que podemos pensar.

As casas senhoriais portuguesas eram, na sua maior parte, sóbrias exteriormente, e no seu interior de uma maior riqueza. Os portugueses acumulavam objectos de paragens distantes, da Índia, China, ou Japão, ... Algumas possuíam capela, grandes cozinhas com vastas mesas de mármore, muitas salas, ante-salas, câmaras e antecâmaras, menor número de quartos de dormir, salas comunicantes, que estabeleciam um percurso feérico de festa, sem corredores, abundando, no que diz respeito às chamadas artes decorativas, os estuques ornamentais, a talha dourada, os lambrins de azulejos, e menos a pintura a fresco. Ainda na década de 70/80 do século

XIX, quando Pereira Cão começou a pintar no Norte do País, a pintura a fresco ainda não se espalhara nessa zona (5).

Em Portugal dada a quase inexistência de estudos neste campo, como já vimos, costuma-se sempre falar do pintor francês Pillement, e quando não se sabe quem pintou determinado edifício, o que acontece com mais frequência do que gostaríamos, certamente por não existirem ainda estudos suficientes, costuma-se atribuir esse edifício a um misterioso ou misteriosos discípulos de Pillement. Os pintores-decoradores, foram também, muitas vezes cenógrafos e quase sempre pintores de cavalete. A pintura de cavalete, a arquitectura ou a escultura são valorizadas. O fresco, a têmpera parece quase sempre pobre, repetitivo, decorativo e por isso não é valorizado. Magno Moraes de Mello no seu livro sobre a pintura de tectos barroca em Évora (6), define assim a pintura a fresco: “Técnica de pintura mural bastante complexa. O suporte antes de receber a camada pictórica deverá sofrer algum preparo. Deve-se cobrir o suporte com uma camada de cal e de areia. Uma segunda camada de reboco é submetida à dimensão do desenho sobre o qual vem estendido ainda uma terceira camada muito subtil de reboco. Sobre esta última camada de reboco, quando este ainda estiver molhado, deve-se aplicar a cor em rápidas pinceladas. Como a cor vem dissolvida em água, penetrará no reboco húmido. Cada camada de cor deve ser aplicada pouco a pouco, tendo sempre em conta a quantidade de superfície que se quer pintar em cada *giornata*. Depois de seca, a superfície absorve o anidrito carbónico, solidifica e torna as cores cristalinas impossíveis de serem apagadas. O artista deve trabalhar rapidamente na parede ou no tecto húmido, prevendo seja a alteração de cor, seja uma execução segura para evitar qualquer tipo de retoque. Nos tectos pintados com esta técnica, além dos problemas normais de execução, o artista também enfrenta sérios problemas como a forte humidade, além de outros inconvenientes como, por exemplo, pigmentos que

---

(5) Vide Fran Paxeco, *Setúbal e as Suas Celebidades*, Oficinas S. N. de Tipografia, 1931, pp. 316-317: “Verificado o triunfo referido, o mestre Cináti, que dedicara o vasto entusiasmo da sua grande alma, durante quase um vinténio, ao discípulo predilecto, indicou José Maria Pereira ao visconde de S. Lázaro, capitalista bracarense, para lhe decorar o sumptuoso palácio. A pintura decorativa, nesse período, ainda não se não espargira pelo norte. Superabundavam os estuques, nas residências abastadas”.

(6) Vide Magno Moraes de Mello, *Tectos Barrocos em Évora*, Casa do Sul Editora, Centro de História da Arte da Universidade de Évora, Tipografia Lousanense, Lda, 2004, p. 106.

---



caem nos olhos, constantes vertigens e sérios problemas de saúde”. Também no recente *Dicionário de Termos de Arte e Architectura*, é assim definida a pintura a fresco: “Técnica de pintura mural (paredes, abóbadas) executada com água sobre uma camada de cimento fresco no qual se incorpora. Condição necessária, a rapidez, pelo que o artista se socorre do desenho já traçado *in sinopia* ou sobre cartão. As cores são parcialmente absorvidas pelo *intonaco*, o que dá maior consistência à pintura. As cores permanecem longamente fixadas por uma película de carbonato de cálcio que se forma pela combinação da cal com o anidrido carbónico da atmosfera” (7). Estas duas definições bastariam para eliminar este preconceito. Falta fazer um levantamento por regiões destes edifícios, tentar averiguar quem foram os seus pintores, estudar as técnicas de pintura, estudar a forma e função destas pinturas, descobrir as suas fontes estilísticas, compará-las e, quase milagre, encontrar um recibo de pagamento destas encomendas, estabelecendo assim o percurso essencial nos estudos de história da arte, que é o de artista-encomenda-encomendante-obra. De Pillement que nos vem do século XVIII, passando por Cinatti, Rambois, Pierre Bordes, Pioltry, Joany, Pereira Cão, Columbano Bordalo Pinheiro, António Ramalho, Carlos Reis, até Veloso Salgado, aqui temos o principal lote de pintores frescantes quase todos eles nascidos no século XIX e que se mantiveram activos até aos anos 50 do século XX. É trabalho para muitos e diversos estudos que procurarei continuar e espero suscitar nos meus leitores.

A arquitectura, mãe de todas as artes, é o suporte destas pinturas murais, de tectos ou cúpulas. Talvez se passe a olhar mais para o alto, sentindo a espiritualidade que emana de muitas destas pinturas a fresco. É certo que não possuímos em Portugal um génio de Giotto, ou de Miguel Ângelo, mas possuímos, também, bons pintores frescantes, que correm o risco de serem esquecidos, se estes edifícios não conseguirem resistir à fúria de especulação imobiliária que paira sobre os centros históricos das nossas cidades e vilas. Casas difíceis de manter na nossa época, atrás de uma grande casa tem que estar sempre uma economia sólida, (antes assente no comércio, em monopólios, na agricultura ou na indústria), grande parte delas são

---

(7) Vide Jorge Henrique Pais da Silva e Margarida Calado, *Dicionário de Termos de Arte e Architectura*, Editorial Presença, Lisboa, 2005, p. 170.

---

hoje em dia instituições públicas. Outras permanecem resguardadas e em pleno funcionamento em quintas pujantes, como a Quinta da Alorna (em Almeirim) ou como a Quinta da Cardiga (na Golegã).

Do grupo de pintores-decoradores que enuncio e analiso em pinceladas largas no último capítulo desta tese – José Malhoa (1855-1933), Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929), António Ramalho (1858-1916), Ernesto Condeixa (1858-1933), João Vaz (1859-1931), Carlos Reis (1863-1940) Veloso Salgado (1864-1945) - capítulo em que coloco em confronto a obra de Pereira Cão com a dos seus contemporâneos, veremos como Pereira Cão ocupa um lugar de particular importância. Após a obra de Cinatti e Rambois é o seu percurso que vai fazer com que a pintura a fresco não esmoreça em Portugal. De todos estes oito pintores, é o único que nasceu antes da Regeneração, em 1841. Quando este período se inaugura opera-se uma mudança radical no País. Pereira Cão é ainda uma criança de dez anos de idade, que vive e cresce em Setúbal, rodeado pela sua família, um pai, construtor civil com um percurso militar recente, casado com a filha do governador militar da fortaleza de S. Filipe daquela vila, um melómano e um apaixonado pela música, que introduz o seu filho, no meio pequeno de vários pintores e músicos daquela terra. Nessa “entourage” destaca-se o seu primo Mariano António Brandão, que vendo as capacidades daquele jovem aconselha o pai a mandá-lo para Lisboa, para o recém criado Instituto Industrial. Em Lisboa Pereira Cão desabrochará.

Mas como era a situação da arte em Portugal nas vésperas da Regeneração, e em particular da pintura-decorativa?

Ano de 1834, ano decisivo. Os liberais saíam vitoriosos após uma violenta e sangrenta guerra civil que dividira o País. Após a assinatura da Convenção de Évora Monte, D. Miguel exila-se em Viena de Áustria. De 1834 até 1851, não pode ainda o País gozar de uma acalmia política. Ainda sucederiam os governos de Passos Manuel, a Carta de 1836, as revoltas da Maria da Fonte e da Patuleia (em 1846), e um sem número de golpes e contra-golpes das diversas facções do liberalismo, entre alas mais conservadoras e mais liberais. Tudo isto mais não era do que o soçobrar de um certo Portugal de Antigo Regime, rural, dominado pelo clero, pelo campanário, pelo aristocrata e burguês, e pelo caciquismo. As velhas famílias desde a vitória liberal

nunca mais foram as mesmas e a nova aristocracia era criticada pela velha, sendo muitos deles, considerados sem linhagem, e vistos como oportunistas e traidores. A partir deste período, confluem vários factores, que vão proporcionar um caldo possível que fará a arte desabrochar: passa-se a dar uma maior importância aos autores franceses e alemães); a mentalidade passa a estar assente em valores de feição jacobina, sobretudo a partir da Revolução Liberal do Porto de 1820; e dá-se uma progressiva tomada de consciência da maneira de ser e de sentir da época romântica. Aqui desempenharam o seu papel preponderante, figuras de exilados liberais regressados como o Duque de Palmela, Almeida Garrett, ou Alexandre Herculano, como já vimos. A partir de 1834, Portugal viverá da associação entre liberalismo e romantismo, o que, de certa maneira, se prolongará até à primeira década do século XX.

Em 1851, com o movimento burguês da Regeneração, tudo se começa a alterar. Na década de 70 já uma geração insatisfeita quer civilizar e europeizar Portugal e começa a dar os seus sinais. São desse período as conferências do Casino, e é famoso o texto do jovem poeta Antero de Quental sobre “As Causas da Decadência dos Povos Peninsulares”. Em 1865, reinando D. Luís I, organiza-se a primeira exposição internacional do Porto. Os anos 60 e 70 são os anos do fontismo. É inaugurada a estátua de Camões de Victor Bastos, e a de D. Pedro IV, no Rossio, e em 1880 o obelisco da restauração da Independência. No Porto, cidade progressista e mais industrializada do que Lisboa, é inaugurada em arquitectura de ferro, a Ponte D. Luís, a de D. Maria Pia e o Palácio de Cristal, de notória inspiração inglesa neopalladiana. O caminho-de-ferro é lançado com D. Luís numa primeira extensão de Lisboa ao Carregado, em 1856, estendendo-se progressivamente ao resto do País, acentuando o eixo Atlântico da nação, e depois com ligações à Galiza, Estremadura espanhola e Castela.

Uma geração custeada por D. Fernando de Saxe Coburgo-Gotha estudou no estrangeiro, mas Malhoa, por exemplo, não fez o percurso de Barbizon. Nos seus quadros vemos a dicotomia entre campo e cidade, os valores de um País que hoje nos parece rural e folclórico. Foi o pintor de cavalete preferido de uma certa burguesia, com temas de fácil leitura, entre o final dos anos 70 do século XIX, e os anos 30 do século seguinte. Columbano Bordalo Pinheiro, jovem nascido por casualidade na

outra banda, na pequena povoação piscatória de Cacilhas, mas filho de lisboetas, fará o retrato da sociologia de uma época, na maior parte pintura sobre os intelectuais do seu tempo, em figuras esfumadas, etéreas e fantasmagóricas, próximas de imagens do cinema que não tardaria a aparecer e de que foi espectador assíduo e solitário. Foi também, no início da sua carreira, pintor frescante, não tendo neste campo, chegado à mestria que conseguirá nos seus retratos com influências de um certo impressionismo francês, no esbatimento e desfocagem das linhas, ou nas evidentes influências de Goya ou de el Greco, que conhecerá numa viagem tardia ao Museu de Prado de Madrid. Estes retratos são representativos de uma cidade ainda provinciana e acanhada, uma cidade de muitas aldeias, que terminava no Marquês e que estava rodeada de quintas, casais e hortas. Um Campo Grande, o nosso Bois de Boulogne e a zona saloia onde se ia de passeio, assim como o início das idas a banhos numa linha de Costa que ia desde Pedrouços até Sintra. *O Mistério da Estrada de Sintra, A Cidade e as Serras, A Capital, Os Maias, o Crime do Padre Amaro*, ou o *Conde de Abranhos* são o melhor retrato desta época. O Grupo do Leão, fora efémero, mas deixara as raízes de um certo naturalismo que se iria prolongar até às primeiras décadas do século XX. Este naturalismo chega a Portugal, quando em França se começa a adoptar o impressionismo. Esta discrepância cronológica, levará a que o modernismo se instale tardiamente em Portugal. Amadeo de Souza Cardoso e Almada Negreiros lutarão contra este estado de coisas. O primeiro desaparece prematuramente, o segundo será visto como um louco durante muito tempo, um excêntrico, um artista. Mas este já é outro período que escapa às problemáticas levantadas por esta dissertação.

E no campo da pintura decorativa como era o panorama?

Para entender o Portugal da Regeneração e do fontismo e perceber o surto de pintura-decorativa que ocorreu na segunda metade do século XIX e se prolongou até às primeiras décadas do século XX, há que remontar ao século XVIII. Durante o século XVIII Portugal teve um lote considerável de pintores-decoradores, muitos de origem estrangeira, provenientes de França ou dos territórios que hoje em dia consideramos Itália. Vieram para Portugal atraídos pela possibilidade de encomendas e de trabalho, num País com uma abundante mas efémera riqueza (sobretudo durante o reinado de D. João V) e carente de artistas, apesar de possuir

excelentes artesãos e operários e também músicos, no que a Casa de Bragança foi sempre particularmente cultora. Alguns destes artistas partirão também para o Brasil. Trabalharão sobretudo em edifícios de carácter religioso, mas também em palácios reais e mesmo palácios de mais modestas proporções, tal como acontecerá de modo idêntico a partir da segunda metade do século XIX, mas aqui mais em palacetes e moradias de uma burguesia endinheirada surgida no período da Regeneração. No século XVIII trabalharão artistas como António Simões Ribeiro (activo entre 1700 e 1755), Lourenço da Cunha (activo entre 1740 e 1760), Luís Gonçalves de Sena (1713-1790), considerado o grande Appelles português. Neste período do barroco português os tectos são pintados, sobretudo, em perspectiva arquitectónica, a chamada pintura de quadratura. Diz-nos Magno Moraes de Mello (8): “Este termo foi cunhado no século XVI e indica a representação pictórica de ambientes arquitectónicos. É o engano máximo do olho quando simula o sentido de profundidade e de continuidade dos espaços. A origem e prática da quadratura têm o seu ponto inicial no Renascimento e sofrem especificações decisivas nos séculos XVII e XVIII. Podem individualizar-se dois aspectos basilares. O primeiro consiste na decoração pictórica em si mesma, sendo frequentemente executada a óleo, sobre vasta parede, cúpula ou abóbada. Num segundo caso, pode representar-se o enquadramento arquitectónico e pintura de figuras, sejam estas predominantes no conjunto ficticiamente criado ou subordinadas à própria falsa arquitectura, como é o caso das vistas panorâmicas, amplamente difundidas na Itália da segunda metade do século XVII. Teve também eco em Portugal na obra do pintor Joaquim Manuel da Rocha (1727/30-1786).”

No grupo de estrangeiros que vem para Portugal destaca-se, sem sombra de dúvida, o francês Jean Baptiste Pillement (1728-1808), que permanece no nosso País em duas estadas, uma primeira no reinado de D. José e outra já no reinado mariano. Na sua segunda permanência, a partir de 1780, estabelece-se na cidade do Porto, abrindo uma escola na rua da Porta do Olival, que foi frequentada por Francisco Vieira, aquele que viria a ficar conhecido por Vieira Portuense (1765 – 1805). Podemos consi-

---

(8) Vide Magno Moraes de Mello, *Tectos Barrocos em Évora*, Casa do Sul Editora, Centro de História da Arte da Universidade de Évora, Tipografia Lousanense, Lda., 2004, p. 109

derar Pillement um pré-romântico, que teve sobretudo o mérito de valorizar a pintura de paisagem e demonstrar o interesse crescente pela Natureza e a sua imensa variedade. Pillement trabalha a temática da pintura de paisagem, executa desenhos com ornatos chineses (*chinoiserie*); elabora pinturas de temática pastoril (aproximando-se de obras literárias que vinham do século XVII); executa marinhas, efabula e recria naufrágios; cultiva a temática das ruínas, ou o animalismo (em excelente recorte); valoriza a luz e a água, no que Agostinho Rui Marques de Araújo (9) vê um encaminhar paulatino para uma visão pré-romântica da natureza. Pintou diversos palácios em Lisboa e Sintra. O palácio sintrense de Seteais ou o palácio lisboeta de Devisme, foram notoriamente influenciados, quanto à sua decoração, por este artista francês. Pillement, que esteve em Portugal em duas temporadas, morre em 1808, ano da segunda invasão francesa, liderada por Soult. Este artista de origem francesa terá deixado uma escola, influência ou discípulos? Certamente que sim. Mas não me atrevo a fazer afirmações rotundas, quando ainda está por fazer a investigação quase arqueológica deste período. Um dos seus discípulos, como vimos, foi o célebre Vieira Lusitano. Também este período não era, nem foi favorável ao florescer das artes e em época de guerra, pilhagem e invasão, as encomendas desceriam. Cinatti, nascido em 1808, veio para Portugal na década de 40. Logo depois veio Rambois. Estes dois cenógrafos e pintores-decoradores, vão ser, numa primeira fase os responsáveis pelo não desaparecimento deste tipo de disciplina artística em Portugal. Inicialmente Cinatti ligou-se aos Palmela, importante família aristocrática portuguesa, talvez a casa mais opulenta do Portugal de então (10). Chamado por Fortunato Lodi, também italiano, foi cenógrafo do São Carlos, juntamente com Rambois. Aquando do casamento da princesa italiana D. Maria Pia com o Rei D. Luís, foram chamados a redecorar e restaurar o inacabado Palácio da Ajuda. Aqui surge o jovem Pereira Júnior, que imediatamente é adoptado como o principal discípulo, trabalhando nestes restauros. Durante o Inverno trabalhava como cenógrafo no São Carlos, e durante o Verão como pintor frescante. Entre os finais da

---

(9) Vide Agostinho Rui Marques de Araújo, *Experiência da Natureza e Sensibilidade Pré-Romântica em Portugal: Temas de Pintura e seu Consumo (1780-1825)*, Tese de Doutoramento em História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 1991, II Vols. policopiados, p. 12.

(10) Vide *Uma Família de Coleccionadores/Poder e Cultura, Antiga Colecção Palmela* (Coordenação de Maria Antónia Pinto de Matos e Maria de Sousa e Holstein Campilho, Casa Museu Dr. Anastácio Gonçalves, Lisboa, Fevereiro de 2001.

Da década de 50 e início da década de 60, até aos finais da década de 70 e início da de 80, data do desaparecimento de ambos mestres, Pereira Cão acompanhá-los-á na decoração dos principais palácios e palacetes lisboetas. Ao chegar aos quarenta anos já Pereira Cão está na sua maturidade. É nesta fase que lutando contra a progressiva instalação de artistas estrangeiros em Portugal consegue ganhar o concurso de decoração da cúpula dos Paços do Concelho de Lisboa. E desde as décadas de 80 até à década de 20 não mais Pereira Cão deixará de trabalhar, sendo considerado o mais operoso dos pintores frescantes que nos ficaram do século XIX (11). Amigo do jovem Columbano também com ele trabalhou. António Ramalho, Carlos Reis, Veloso Salgado serão conhecidos mais tarde na decoração de edifícios públicos e particulares, tal como veremos no último capítulo desta tese. Quais eram os motivos decorativos da maior parte destes palácios? Na sua grande maioria o estilo era afrancesado, inspirado no segundo império francês, tal como podemos constatar na decoração da Câmara Municipal de Lisboa, ou no desfilar de estilos Luís XV, Luís XVI, Etrusco, Pompeia, Império, para além do *trompe l'oeil* em claro escuro tão do agrado de Pereira Cão, ou do emprego abundante de flores, animais e peixes de que se tornou especialista. Em 1889 foi à Exposição Universal de Paris (12) tendo já viajado por França, Inglaterra, Itália, Grécia e Espanha no ano de 1878. Destas viagens pouco ou nada sabemos, mas significaram certamente um alargar de horizontes e um contacto com outras culturas e mentalidades. Podemos assim sem correr nenhum risco afirmar que a existência da pintura a fresco em Portugal foi assegurada por estrangeiros, alguns portugueses e estrangeirados. Cinatti, italiano, Rambois, francês, Pierre Bordes (13) francês, Pioltry (14), Joany, italianos, e Pereira

---

(11) Vide Fran Paxeco citando Esteves Pereira e Guilherme Rodrigues, *Setúbal e as Suas Celebidades*, Oficinas S. N. de Tipografia, 1931, p. 323.

(12) Vide *Exposição Icono-Bibliográfica. Portugal nas Exposições Universais e Internacionais* (Coordenação de Jorge Custódio), Câmara Municipal de Santarém, Santarém, Maio de 1998.

(13) Pierre Bordes pintor decorador do século XIX, de origem francesa, deixou em Lisboa uma obra considerável. De destacar as pinturas da Câmara Municipal de Lisboa, com uma galeria pintada a claro escuro donde saem as entradas das diferentes salas; na Igreja do Convento de S. Pedro de Alcântara, pintura do tecto da capela da família Lencastre; na Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, assim como o tecto da Igreja de Santa Cruz, no Barreiro. Vide Fernando Pamplona, *Ob. Cit.*, Vol. II, pp. 227-228.

(14) Diz-nos Fran Paxeco, sobre Pereira Cão e outros pintores-decoradores que conheceu, bebendo em Esteves Pereira e Guilherme Rodrigues: "Pereira aproveitou bastante, no convívio desses ilustres

Cão (português mas também descendente, por um ramo da sua família, de ingleses); Columbano Bordalo Pinheiro, português mas com origens espanholas e holandesas longínquas; António Ramalho, João Vaz e Carlos Reis, portugueses, e Veloso Salgado, galego estabelecido em Portugal. Podemos então afirmar que a pintura a fresco em Portugal é de importação estrangeira? Tanto não o diremos, mas ficou, sem duvida a dever muito à presença de muitos destes estrangeiros em Portugal, e ao seu passar de testemunho a jovens artistas portugueses, num País carente de tudo, com uma Academia débil, um mecenato pobre, poucas colecções de arte particulares, um ensino rudimentar nas belas artes e uns *salons* de exposição lisboetas acanhados e provincianos. Mas muito se conseguiu, tendo Pereira Cão e a sua geração ficado responsável pela manutenção e pelo florescer desta difícil arte de pintar paredes, tectos e cúpulas a fresco, isto é, sobre o gesso húmido e sem possibilidade de retoque. É difícil rastrear o percurso de artista-encomenda-encomendante-obra, sobretudo por que grande parte destas casas já não pertencem aos seus proprietários originais, foi esquecido o nome dos seus autores (na pintura a fresco é raro o pintor que assina no tecto ou na parede a sua obra). Este levantamento é possível quando os contemporâneos escreveram algo sobre o assunto, ou quando entre os descendentes destes pintores, ou dos moradores nessas casas, a memória se manteve e alguma coisa permanece. Encontrar croquis originais é também, encontrar agulha em palheiro e recibos de pagamento mais ainda. As plantas de arquitectura encontram-se em arquivos e bibliotecas centrais. Mas os planos destes pintores-decoradores quase sempre se dispersaram, foram destruídos ou perderam-se. Apesar de tudo para Pereira Cão, chegaram até nós alguns; e no campo da azulejaria, muito mais. As dificuldades inerentes a um tipo de investigação deste tipo, não desculpam alguma imperfeição que o autor destas linhas tenha cometido. Contudo sabemos que a História, disciplina literária por natureza, mas assente num método científico de provas documentais, de perguntas, respostas, escolhas, opções e problemáticas, é feita com o que sobrevive, com o que resta. E nem sempre o tempo esculpe bem!

---

mestres, e doutros, que Cinatti e Rambois chamaram a Portugal. Vieram então, - Ângelo Sebastiani, distinto ornamentista; Pioltri, especialista de aves, peixes, frutos; Joany, perito na imitação de mármore, e, como Cinatti, do qual era cunhado, filho de Siene. Trouxe para os meios portugueses os estuques polidos a ferro quente. O nosso conterrâneo, ávido de inovações, teve ensejo de aplicar esses processos técnicos. Adquiriu, do mesmo passo, conhecimentos especiais da sua arte. Em 1878, realizou a sua primeira viagem ao estrangeiro. Visitou a Espanha, a França, a Bélgica, a Inglaterra.”, pp. 315-316. Fran Paxeco refere-se às décadas de 60 e 70 do século XIX.



Quanto se perdeu? Quantos artistas não ficam imerecidamente esquecidos, e quantos não são elevados em altares por meras modas ou sentido de oportunismo? A História é sempre literária, não é ficção, mas não deixa de ser uma construção feita *a posteriori* por um indivíduo que investiga, ou é um depositário de um espólio. Esta herança pode ser um peso, um fardo, uma responsabilidade, mas é sobretudo uma obrigação de tornar público aquilo que ainda permanece resguardado, é pouco conhecido e está pouco ou nada estudado. Este trabalho procura colmatar uma lacuna no seio dos estudos de história da arte, e tenta responder ao meu desejo de contribuir para ir desfazendo o preconceito que existe com a pintura decorativa, resgatar um percurso e obra ímpar e o de toda uma geração que não tem sido devidamente valorizada.

## Cap. II: Pereira Cão e as grandes encomendas públicas

### 2.1. Os primeiros anos. Encomendas públicas.

*Setúbal. Os primeiros anos. Vinda para Lisboa. Estudos no Instituto Industrial e na Academia Nacional de Belas Artes. Os primeiros trabalhos: restauro das salas do Palácio da Ajuda, para o casamento do Rei D. Luís I com a princesa Maria Pia de Sabóia, ao lado dos mestres Rambois e Cinatti. Influência de Rambois e Cinatti na sua formação. Pereira Júnior cenógrafo do S. Carlos, do teatro do Príncipe Real e pintor de frescos. Pereira Júnior, pintor de frescos de palacetes urbanos e rurais, de igrejas, capelas e edifícios (das câmaras municipais e do Estado). A luta pela participação na decoração dos edifícios públicos portugueses e o considerado peso excessivo de participação estrangeira neste tipo de obras. A campanha de decoração dos Paços do Concelho de Lisboa: Pereira Cão, Columbano Bordalo Pinheiro, Procópio Ribeiro, António Januário Correia e Pierre Bordes. A decoração da Biblioteca Real da Ajuda. Viagens ao estrangeiro em 1878: Espanha, França, Bélgica, Itália, Grécia e Inglaterra. A Exposição Universal de Paris de 1889. Pereira Cão, medalha de ouro. Principais decorações suas no âmbito da arquitectura religiosa.*

José Maria Pereira Júnior (1), nasceu na então vila de Setúbal, freguesia de São Julião, a 21 de Fevereiro de 1841, na Rua do Buraco de Água, artéria assim chamada por ali passarem águas subterrâneas que conduziam a uma antiga fonte. Esta pequena rua, actualmente chamada de Tenente Valadim, encontra-se em pleno centro histórico de Setúbal e no coração da actual cidade, comunicando com a Praça de Bocage.

---

(1) Registo de Baptismo de José Maria Pereira Júnior, Freguesia de São Julião, Setúbal, Arquivo Distrital de Setúbal (ortografia não actualizada): “Aos dezanove dias do mez de Março de mil oito Centos quarenta e um, nesta Igreja Matriz de São Julião desta Villa de Setúbal, com licença do Reverendo Prior della, o Doutor Manoel Vaz Eugénio Gomes, baptizei e puz os Santos Óleos a José, filho legítimo de José Maria Pereira e de Rozalina de Jesus, recebidos na Freguezia de Sedo Feita, da Cidade do Porto; nasceo a vinte e um do mez de Fevereiro próximo passado, foi Padrinho Manoel Severo Correia de Britto Guedes, Cavaleiro das Ordens, de Christo, e Conceição, e Madrinha Nossa Senhora do Parto, de que se fez este termo que assignei O Padre Francisco António...” Veja-se o registo de baptismo no volume de anexos, p. 2.



1 - Rua de Tenente Valadim (antiga rua do Buraco de Água), onde Pereira Cão nasceu em 1841.



2- Vista da Praça Bocage, vendo-se ao fundo a Igreja de São Julião, onde Pereira Cão foi batizado.

Foram seus pais, José Maria Pereira (Setúbal, 21/9/1804- Lisboa, 13/1/1888), setubalense, natural da freguesia de Santa Maria da Graça, construtor civil (2) e D. Rosalina de Jesus Costa (Cascais, 1809 - ?), cascaizense, baptizada na freguesia de Nossa Senhora da Ajuda (3). A 19 de Março de 1841, com vinte e seis dias de vida, foi o pequeno José Maria baptizado na Igreja de São Julião, templo muito próximo da sua casa natal. Os seus padrinhos de baptismo foram Manuel Severo Correia de Brito Guedes, Cavaleiro das Ordens de Cristo e da Conceição e Nossa Senhora do Parto. O pai de Pereira Júnior era um conhecido construtor civil, recém-casado, e que até não há muito estivera ligado à vida militar. Filho de Manuel de Oliveira, natural de Sines, e de Joana de Oliveira, natural de Setúbal, José Maria Pereira serviu até 1826, então com a idade de vinte e dois anos, no regimento de infantaria 19 da vila de Setúbal. Acompanhando este regimento fez depois parte do exército de D. Miguel. Passou então para o corpo de sapadores e só deixou este serviço quando o exército absolutista depôs as armas em 1834 (4). Regressou então a Setúbal, onde se tornou, a pouco e pouco, num conhecido e reputado construtor civil local. A família materna de Pereira Júnior estava também ligada à vida militar. O seu avô materno, o major António Luís da Costa (4) era um militar de carreira, que aquando das invasões francesas participara na Legião Portuguesa que foi à Rússia. Após a Guerra Peninsular veio então para Setúbal para servir no cargo de governador da fortaleza de São Filipe, cargo em que faleceu com a idade de 96 anos de idade. O major António Luís da Costa estava casado com D. Francisca Rosa das Chagas Costa, avó materna de Pereira Júnior. A filha deste casal, D. Rosalina de Jesus Costa, viera com os seus pais para Setúbal, para a qual o seu pai fora chamado a desempenhar o cargo de governador da fortaleza de São Filipe, guarnição militar que vigiava e protegia aquela via. Foi nesta vila que conheceu aquele que viria a ser o seu marido, José Maria Pereira. José Maria Pereira Sénior não tendo estudado música, cantava, tendo uma boa voz de baixo e assim fazia parte dos coros e músicas em festas de igreja e em

---

(2) Veja-se o registo de óbito de José Maria Pereira Sénior no volume de apêndices, p. 4.

(3) Vide Esteves Pereira e Guilherme Rodrigues, *Portugal. Dicionário Histórico, Corográfico, Heráldico, Bibliográfico, Numismático e Artístico Ilustrado*, Lisboa, 1907-1915, 7 Vols, Vol. V, pp. 635-638. Veja-se também no volume de apêndices o registo de baptismo de Rosalina de Jesus, 3.

(4) Vide Esteves Pereira e Guilherme Rodrigues, *Ob. Cit.*, Vol. V, p. 635.



3 - Retrato de Pereira Cão com 18 anos de idade, nas vésperas do seu primeiro casamento.



4 - Pereira Cão já sénior.



5 e 6 - Retrato medalhão da segunda mulher de Pereira Cão, Adelaide Maria da Conceição Coelho Sousa Pereira e retrato medalhão de Pereira Cão.

alguns saraus e concertos particulares daquela vila. Terá sido provavelmente numa dessas récitas que José Maria Pereira Sénior terá conhecido a sua futura mulher, a jovem filha do governador de São Filipe. A paixão parece ter sido repentina e em breve os dois se casariam na cidade do Porto, na freguesia de Cedofeita. Da infância de Pereira Cão pouco chegou até nós. Apenas sabemos que conviveu com artistas amigos do seu pai. José Maria Pereira Júnior abandona Setúbal com treze anos de idade, sendo mandado para Lisboa, aconselhado pelo seu primo Mariano António Brandão, para estudar, o que fez matriculando-se no recém-criado Instituto Industrial e na Academia de Belas Artes, que frequentou no curso nocturno durante três anos, ao mesmo tempo que trabalhava durante o dia. Começou por trabalhar com Cinatti e Rambois, no restauro das salas do Palácio da Ajuda, aquando do casamento do rei D. Luís I com a princesa D. Maria Pia de Sabóia. Ao longo de toda a sua vida o período de convívio e aprendizagem junto daqueles que considerava seus mestres, foi sempre recordado. Depois passou com estes dois artistas para a criação de cenários no S. Carlos. Durante o Inverno pintava cenários, durante o Verão realizava pintura a fresco, pelo País fora, em palácios e palacetes junto daqueles seus patronos. Cinatti considerava-o o seu discípulo predilecto e a pouco e pouco foi recomendando-o a outros encomendantes e Pereira Cão foi-se autonomizando. Durante mais de vinte anos trabalhou e aprendeu ao lado daqueles mestres, mas na fase da decoração da novel Câmara Municipal de Lisboa já trabalhava independente há uns anos. Figura conhecida em Lisboa, viria a ser o principal animador artístico das festas do tricentenário de Camões (1880) e do centenário de Pombal (1882). Chegou a ser Presidente da Sociedade dos Artistas Lisbonenses e foi também premiado em diversas exposições artísticas, destacando-se a Exposição Universal de Paris de 1889, onde alcançaria medalha de ouro pela sua participação. Nesse mesmo ano foi agraciado com o grau de Cavaleiro da Ordem de Cristo. Artista multifacetado, cenógrafo, pintor-decorador, pintor de cavalete, na técnica a óleo, e pintor de azulejos, activo durante mais de sessenta anos (de 1854 a 1921), dele virá a dizer o seu principal biógrafo: “Pintor genérico, decorador e scenographo, cultivando com distincção, há mais de meio século, o ornato e as flores, em que é exímio, e a pintura cerâmica, especialmente os azulejos. Conhecendo e praticando todos os géneros e processos, antigos ou modernos, da pintura decorativa, interior ou exterior, dos edificios, taes como: o fresco, as temperas diversas, a óleo, a aguarella, etc., bem se pode considerar pelo menos o nosso derradeiro pintor

frescante e o mais operoso dos pintores decoradores que ficaram do século XIX” (5). Neste longo período que só termina com o seu desaparecimento em 1921, Pereira Cão desdobrar-se-á em diversas facetas e especializações artísticas. Enquanto azulejista, foi considerado nos finais do século XIX e inícios do século XX, como um dos principais autores do “renascimento” do azulejo português, realizado segundo as técnicas antigas (6). Em obras públicas (palácios da família real, edifícios da Igreja, municipais, teatros, tribunais, hospitais, confeitarias, armazéns e outros), e em palácios e palacetes particulares, do Minho ao Algarve, a obra de Pereira Cão é vastíssima e levanta várias questões. Como afirma Óscar Paxeco: “Em Lisboa quase todas as grandes casas da última metade do século passado ostentam pinturas do admirável artista” (7). Neste capítulo iremos ver algumas das principais encomendas públicas feitas a Pereira Cão, no âmbito da arquitectura civil. Vimos a traços largos o período de aprendizagem de Pereira Cão junto de Cinatti e Rambois (8), que durou cerca de vinte anos, desde a década de

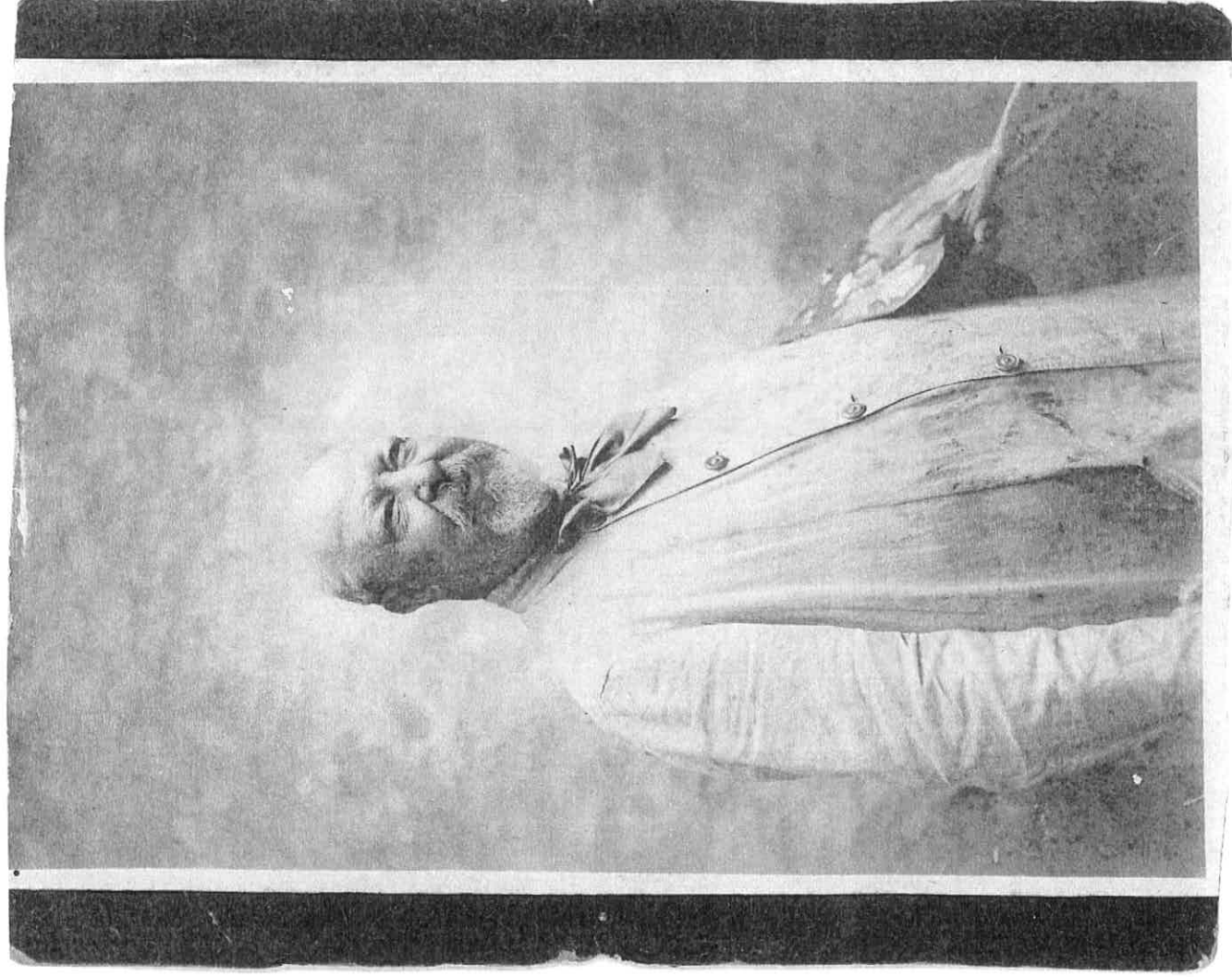
---

(5) Vide Esteves Pereira e Guilherme Rodrigues, *Ob. Cit.*, Vol. V., p. 635.

(6) *Idem*, p. 638.

(7) Vide Óscar Paxeco, *Ob. Cit.*, p.76.

(8) Junto de Cinatti e Rambois, Pereira Cão participou na decoração dos seguintes palácios e palacetes: “Dos palácios de Lisboa, que se decoraram nessa época, e em que Pereira trabalhou, junto daqueles professores, podem citar-se – os duques de Palmela, ao Calhariz, e dos mesmos titulares, em Azeitão e no Lumiar; de D. Luís Carneiro irmão do Conde de Cavaleiros, à Anunciada; de Joaquim Pereira da Costa (visconde de Coruche), de Bessone e de Iglésias, sitos no largo da Biblioteca; de António Lopes Ferreira dos Anjos (conde de Fontalva), a S. Mamede; do marquês de Viana, ou marquês da Praia e Monforte, ao Rato – restaurando, trinta anos depois, as salas em que laborara; de Flamiano Anjos, à praça dos Restauradores, serviço em que Cinatti o emancipou das suas vistas e concurso, incumbindo-lhe a exclusiva decoração das salas, mediante projectos seus. Cooperou também com os pintores Pedro Bordes, francês, e Procópio Ribeiro, português, num certame artístico. Pereira venceu-os, conforme o evidenciam as obras concluídas, em 1868, naquele palácio. Decorridos 33 anos, voltou ali, para decorar a sala das damas, no segundo pavimento, e restaurar os demais tectos fendidos pelas fundações do alto obelisco dos Restauradores. Refez-se toda a escadaria, tarefa em que colaboraram Salgado e Columbano” (p. 316).



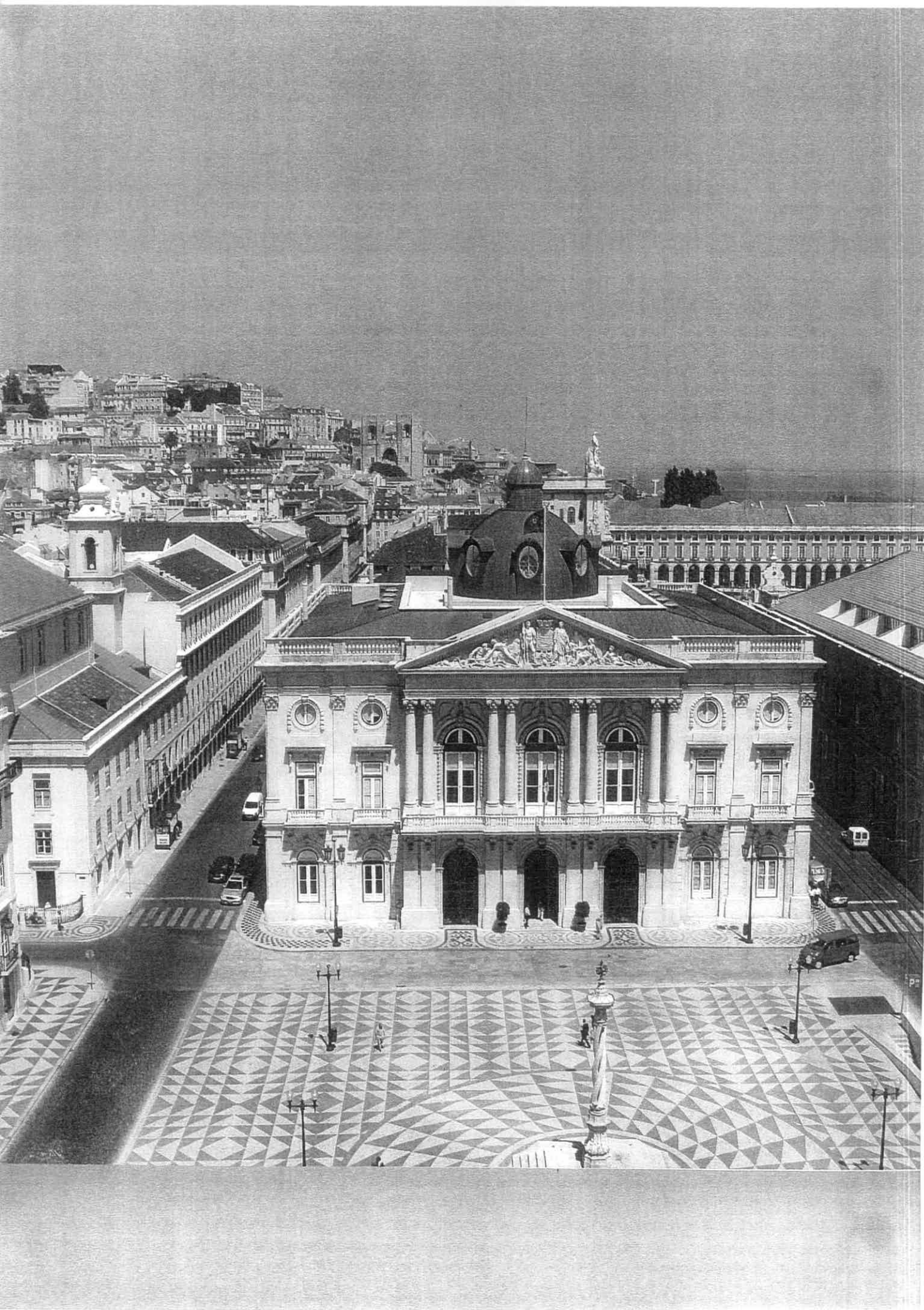
7. Retrato de Pereira Cão com 69 anos de idade empunhando a sua paleta e pincel de pintor e envergando a sua bata de atelier.



60 até aos finais da década de 70. Agora veremos duas encomendas, duas obras, que se devem inteiramente a si, a primeira datada de 1878/80, onde colabora ao lado de Columbano Bordalo Pinheiro. Trata-se da decoração dos Paços do Concelho de Lisboa; a segunda uma encomenda que satisfaz para a família real, a decoração da Biblioteca da Ajuda. Estes dois exemplos são bem o retrato do artista plenamente emancipado dos seus mestres, em plena maturidade, quando se encontra com quarenta anos, e está assoberbado de trabalhos, de arquitectura efémera, decoração de Igrejas e na Câmara Municipal.

#### A Decoração dos Paços do Concelho de Lisboa.

1878. Em Lisboa constroem-se, em substituição de um edificio anterior, os novos Paços do Concelho. Reina D. Luís I (1861-1889), e Portugal vive os anos de progresso do fontismo, proporcionados pela Regeneração. A capital do reino, que durante quase meio século estivera parada no que diz respeito a obras públicas de vulto, expande-se e moderniza-se. É a época de expansão e consolidação do caminho-de-ferro, da nova burguesia aristocratizada de barões e viscondes do próprio apelido, de ricos e peraltas que mandam edificar os seus palacetes no Príncipe Real, no Chiado, na Avenida, nos arredores de Lisboa, em Sintra e nos futuros “Estoris”, ou, em alguns casos, nas suas extensões de província, sobretudo no Ribatejo, Curia, Luso, Buçaco, Braga e Évora. O gosto é afrancesado e Portugal, no campo das artes e letras, e com um certo luxo, importa quase tudo de França ou de Inglaterra. As elites portuguesas dividem-se, quanto ao gosto, em duas ou mais facções, e entre Londres e Paris “son coeur balance”. Após um primeiro fulgor artístico e de protecção ao património, iniciado por D. Fernando de Saxe Coburgo Gotha (1816-1885), segue-se um novo período inaugurado pelo seu filho, D. Luís I (1838-1889). Quando este monarca se casou com a princesa italiana D. Maria Pia de Sabóia (1847-1911), muitos artistas estrangeiros vieram para Portugal, atraídos pelas possibilidades de um País carente de tudo e onde não faltariam encomendas, a pintores, pintores-decoradores, architectos, escultores, estucadores ornamentais, músicos empresários teatrais. Cinatti (1808-1879) e Rambois (c. de 1818-1882), os dois mestres italianos, architectos amadores e pintores-decoradores das últimas três décadas e meia, estão prestes a desaparecer e a pôr termo a um ciclo decorativo e architectónico iniciado há mais de trinta anos.



8 - Paços do Concelho de Lisboa.

O primeiro morre em 1879 (9), após o desmoronamento da torre dos Jerónimos, projecto de restauro que levava a sua assinatura, e que se tornara muito polémico. José-Augusto França interpretou esta derrocada e a consequente morte de Cinatti, como o fim simbólico de um certo romantismo em Portugal (10). Rambois, seu companheiro inseparável de trabalho, em breve o acompanharia, vindo a morrer pouco depois em 1882. Artistas estrangeiros continuavam a afluir a Portugal, enquanto uma nova geração saída das Belas Artes e enriquecida por uma experiência iniciada no estrangeiro suportada financeiramente por D. Fernando, dava os seus primeiros passos. Na actividade artística do meio lisboeta surgirá o “Grupo do Leão”, onde pontificarão artista como os irmãos Bordalo Pinheiro, Rafael (1846-1905) e Columbano (1857-1929), e muitos outros, tais como António Ramalho (1858-1916), José Malhoa (1855-1933), João Vaz (1859-1931), ou Silva Porto (1850-1893); na literatura forma-se a que veio a ficar conhecida como a geração de 70, envolvida em polémicas nas célebres conferências do casino, em tertúlias no grémio literário, e crítica do mesmo País que tudo importava, acreditando numa decadência irremediável dos povos peninsulares, uns iberistas, outros nacionalistas, muitos irónicos e verrinosos e quase todos desencantados. Simbolistas, românticos, realistas e decadentistas, profundamente influenciados pela cultura francesa, inglesa e alemãs, cada um defendia o seu projecto para Portugal, naquilo que lhes parecia então a nação mais quixotesca da Península Ibérica, esboroando-se em sonhos, castelos no ar e ruínas profundas. Herculano (1810 - 1877) desaparecera há pouco, em 1877, e Eça de Queirós (1845-1900), Ramalho Ortigão (1836-1915), Oliveira Martins (1845-1894), o Conde de Ficalho (1837-1903), Antero de Quental (1842-1891), escreviam sobre Portugal, criticando o País com alguma amargura, mas sempre com o ideal e o desejo profundo, de tentar torná-lo mais europeu, mais desenvolvido e culto. Entre o Chiado, o S. Carlos, o Rossio e a Avenida, o Marrare do “polimento” e o Leão de Ouro, o Grémio e o Hotel Bragança, passeios à Lisboa saloia e às suas hortas e retiros, ou às idas a banhos a Pedrouços, Cascais, ou à Granja, girava toda uma burguesia e uma nova aristocracia, ao lado de uma antiga, depauperada e esgotada, a

---

(9) Vide Joana Esteves da Cunha Leal, *Giuseppe Cinatti (1808-1879). Percurso e Obra*, tese de mestrado em História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1997. Dois Vols. policopiados.

(10) Vide José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XIX*, Lisboa, Bertrand Editora, 1990. Dois vols. Vol. I, p. 386.

a partir dos ventos liberais que sopravam desde 1820, e que se acentuaram a partir da vitória liberal de 1834, com a extinção das ordens religiosas e o fim dos morgadios. Herdeiros de liberais ou miguelistas, seguidores de Saldanha (1790-1876) e de Terceira (1792-1860), apoiantes de Sá da Bandeira (1795-1876), admiradores de Fontes Pereira de Melo (1818- 1887), ou seus detractores, invejosos de Burnay (1837-1909), da sua opulência e das suas festas faustosas, este pequeno, limitado e claustrofóbico meio português, composto de um universo populacional de cerca de 4 160 315 almas (11), eram tema constante de chalaças na prosa de Eça ou de Ramalho, ou ainda na de Fialho de Almeida, escritor da planície alentejana, residente em Lisboa. Período de novos-ricos, de ostentação e de fortunas que se esfumavam numa só geração, é esta a Lisboa dos dois últimos quartéis do século XIX, palco de novas arquitecturas e de novos artistas. Alguns deles apenas agora começam a ser recuperados, lembrados, estudados e redescobertos, tal como é o caso, evidente, do pintor João Vaz (1859-1931), membro do famoso e fugaz “Grupo do Leão”.

Mas vejamos como surgiu o novo edifício da Câmara Municipal de Lisboa e o que foi, em traços largos, a sua campanha arquitectónica e decorativa.

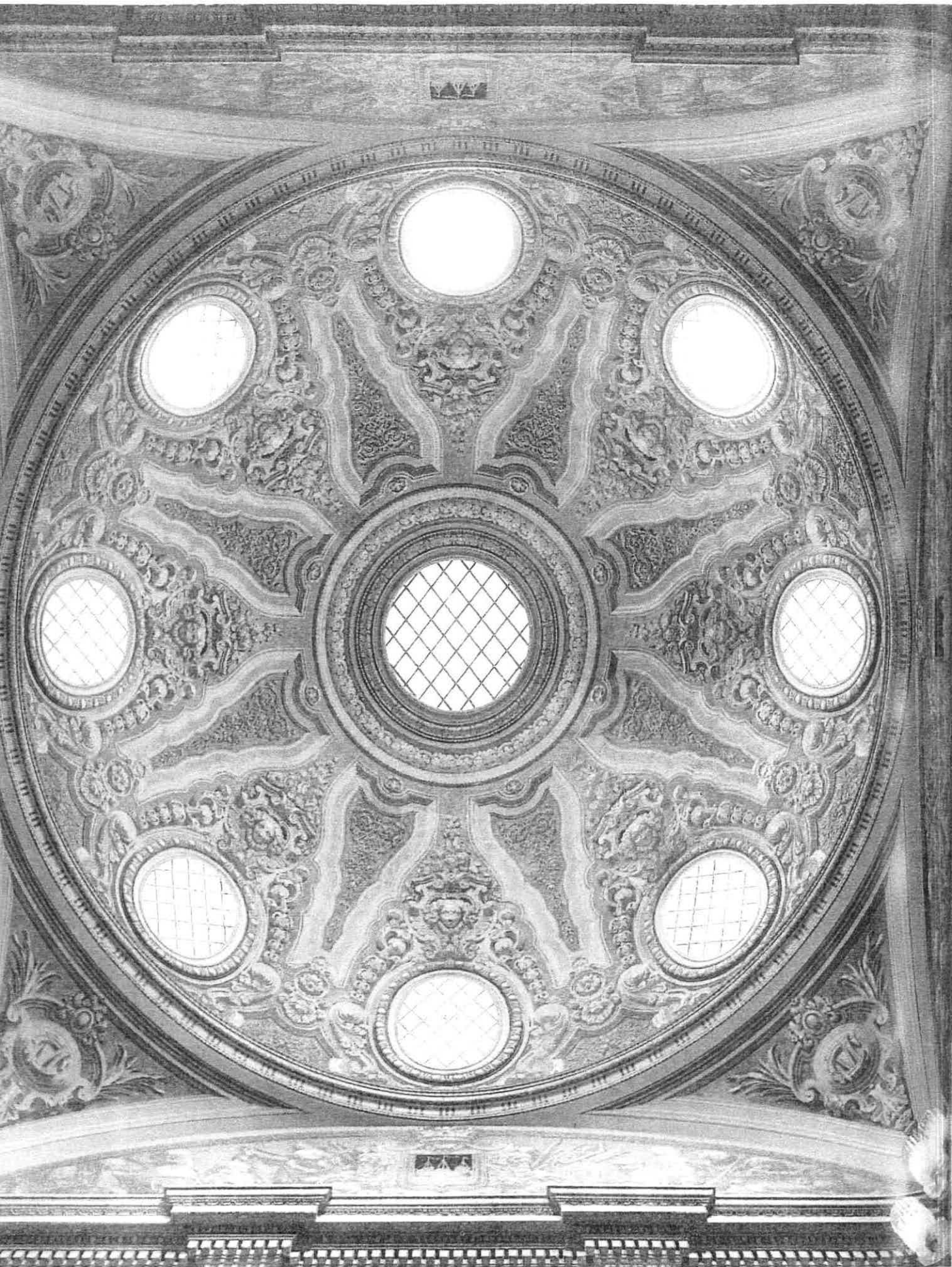
O actual edifício sede dos Paços do Concelho de Lisboa veio substituir um anterior que ardeu em 1863, no seguimento de uma longa tradição de incêndios nos principais edifícios da capital. A antiga casa dos Paços do Concelho, tal como os edifícios que lhe eram contíguos, foram construídos no rescaldo do terramoto de 1755, naquilo que se convencionou chamar de estilo pombalino. O edifício é uma adaptação do estilo Segundo Império Francês à arquitectura portuguesa (12) e “é o produto mais importante de uma segunda fase do romantismo” que, pela sumptuosidade da sua arquitectura e da sua decoração, não encontra paralelo em nenhum outro edifício da capital”. Trabalharam à época entre 1877 e 1880, já na fase final da conclusão do edifício, na decoração dos seus interiores, os melhores artistas que Portugal tinha, ou que por cá se encontravam, entre nacionais e estrangeiros: canteiros, pedreiros, estucadores, marceneiros, entalhadores, marmoristas e pintores-decoradores”. É neste contexto que vemos chegar a Lisboa, vindo do norte do País

---

(11) Vide Joel Serrão, *Cronologia Geral da História de Portugal*, Lisboa, Livros Horizonte, 1980, p. 193.

(12) Vide José-Augusto França, citado por Luís Miguel Carneiro, *Paços do Concelho de Lisboa*, Paços do Concelho, Lisboa, 2003.





9 - Cúpula dos Paços do Concelho de Lisboa, da autoria de Pereira Cão e Columbano Bordalo Pinheiro (os tímpanos), 1878/80.

onde se encontrava a trabalhar na decoração a fresco de outros palacetes, o pintor Pereira Cão. O estado avançado da decoração dos novos Paços do Concelho, apanhara-o de surpresa. As decorações dos interiores tinham sido atribuídas ao pintor francês estabelecido em Portugal, Pierre Bordes, sem um prévio concurso público. A maior parte das salas do primeiro andar e algumas salas do R/C já tinham sido pintadas por este artista francês, que acabara de decorar a Câmara dos Pares e daí tinha passado para a nova Câmara Municipal, protegido por Ressano Garcia, o todo poderoso engenheiro-chefe da repartição técnica. Pereira Cão exigiu que se abrisse um concurso público para a cúpula e para os trabalhos que faltavam realizar. Tentando lutar contra este tipo de favoritismo e contra a presença esmagadora de artistas de nacionalidade estrangeira nas principais obras portuguesas, Pereira Cão apresenta um projecto. Recorre aos seus colegas, José Procópio Ribeiro (decorador e cenógrafo) e a António Januário Correia (paisagista e decorador), para se requerer à vereação para que se lançasse o trabalho a concurso. Estes talvez com receio e com alguma timidez recuam (13). Pereira Cão defende a sua causa em solitário, apresenta a concurso dois projectos e as sessões da Câmara Municipal tornam-se agitadas, tendo a imprensa da época seguido este caso com muita atenção. O seu projecto é votado, não sem que a votação tivesse sido renhida. Ressano Garcia opusera-se. Pereira Cão ganha o projecto e pode assim realizar este seu sonho, coroando na pintura da cúpula dos Paços do Concelho um percurso, à data, com mais de vinte anos. O pintor setubalense decorou a cúpula enquanto o seu amigo Columbano Bordalo Pinheiro, dezasseis anos mais novo e fazendo parte de outra geração de artistas, executou os tímpanos que a circundam. Nesta cúpula, Pereira Cão apropriou-se de um espaço quase sempre reservado ao sagrado e presente na arquitectura de carácter religiosa (o que é muito raro na arquitectura civil, tema desta tese), e executa a *chiaroscuro* um tipo de pintura ornamental muito em voga na época, conseguindo transmitir em *trompe l'oeil* a ilusão de se tratar de relevo e incorporando plenamente neste tecto as suas dimensões arquitectónicas. Esta decoração torna-se, assim, numa paisagem arquitectónica, em que a ilusão de baixo-relevo se apresenta a todos aqueles que a contemplam, ao subirem a imponente escadaria que os conduz ao andar nobre. Afinal pintura, “falsa escultura”, e arquitectura se cruzam neste tecto, assim como perspectiva e ilusão numa linguagem cenográfica (da qual, quando jovem, foi um hábil praticante) de sedução e de envolvimento.

---

(13) Esteves Pereira e Guilherme Rodrigues, *Ob. Cit.*, p. 637.

Alguns consideram este trabalho o expoente máximo de consagração do artista. Nenhuma fotografia, por muito boa que seja, pode dar uma correcta ideia ou imagem do que é uma obra de arte. Menos ainda das sensações que uma pintura a fresco de grandes dimensões os consegue provocar, e neste exemplo, do efeito cénico provocado pela própria luz que irrompe das aberturas do lanternim que remata a cúpula. No caso da pintura decorativa esta situação é ainda mais flagrante. Ao subirmos a escadaria monumental, bem lançada e proporcionada dos Paços do Concelho de Lisboa, a cúpula acompanha-nos, protege-nos, eleva-nos. Nas suas amplas dimensões foi inscrito todo um programa decorativo (decoração vegetalista à base de folhagem de acanto envolvendo cestas de frutas), a *chiaroscuro*, em *trompe l'oeil* que nos dá a sensação de estarmos perante um baixo-relevo primorosamente executado. A pintura torna-se arquitectura, aumentando a sensação de espaço, prolongando-o, multiplicando-o e a sucessiva repetição do mesmo pormenor, não se torna cansativa, antes transmite uma atmosfera vaporosa de leveza, materializada em tons contrastantes e que dá a todo o conjunto uma monumentalidade e uma solenidade pouco usual em edifícios da época. Arquitectura, geometria, matemática, ilusão óptica e pintura estão presentes neste tecto.

Como constatámos Columbano Bordalo Pinheiro trabalhará ao lado de Pereira Cão neste projecto, executando os tímpanos dos ângulos da cúpula que são inteiramente da sua autoria. Pereira Cão e Columbano Bordalo Pinheiro deixaram nesta obra um curioso auto-retrato a *chiaroscuro* datado de 1880, e que passa despercebido ao visitante mais distraído. Nessas figuras, quase fantasmagóricas, estão presentes as efigies destes dois artistas, que contemplam, volvidos mais de cento e vinte anos, esta obra e o seu público apressado e desatento. No salão nobre deste mesmo edifício, Pereira Cão decorou também o tecto, juntamente com Columbano. José Procópio Ribeiro (14) e Januário Correia, trabalharão depois ainda sob a orientação do pintor setubalense na decoração dos tectos deste salão. Columbano Bordalo Pinheiro é reconhecido e lembrado; Pereira Cão permanece quase e injustamente esquecido,

---

(14) José Procópio Ribeiro, pintor-decorador e cenógrafo, que ficou conhecido como artista enquanto Procópio Ribeiro, nasceu em Lisboa no século XIX (ignorando-se a data exacta do seu nascimento)), sendo filho do pintor Norberto José Ribeiro. Foi discípulo de Rambois e Cinatti, tendo trabalhado sobretudo com o primeiro. Vide *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, Editorial Enciclopédia Limitada, Lisboa, Rio de Janeiro, s/d, Vol. XXV., p. 599.

aguardando a sua reabilitação, ao lado de outros artistas de Oitocentos, também deixados cair na sombra.

Sobre a pintura a fresco e a pintura decorativa em Portugal, existe ainda actualmente, um certo preconceito. Incluída no seio das artes decorativas, consideradas menores por alguns historiadores de arte e investigadores, este património não foi ainda cabalmente identificado e estudado. Não nos podemos esquecer que muitos destes pintores-decoradores foram também pintores de cavalete, excelentes pintores, conjugando diversas facetas só por si plasticamente enriquecedoras. Porque recai então sobre este suporte da pintura este preconceito e “esta má fé”? Não podemos ignorar que as primeiras manifestações de pintura foram murais ou parietais, desde as grutas de Lascaux ou Altamira, embora tenham sido executadas com outras funções e significados; e também que a pintura de cavalete, em tela, é algo de muito recente, surgido no século XV. A pintura mural não é móvel, não se desloca, nem pode ser transportada para exposições itinerantes. Há que visitar os sítios, os seus interiores, sagrados, laicos ou profanos. Possui uma perenidade e uma função que se entrosa e é suporte da arquitectura. Sobre uma parede vazia e branca, criam-se mundos, ampliam-se perspectivas e horizontes, idealizam-se épocas, visita-se o passado ou está-se no presente. A pintura a fresco é uma técnica muito delicada, de difícil e dura execução, apenas utilizada por aquele já muito experimentado e que não se compadece com mediocridades. Quando esta é de má qualidade, é o próprio suporte que acaba por se “vingar” do seu autor. Técnica de execução dolorosa já que o artista pinta assente em andaimes altos, de costas para o chão e muito próximo do tecto, tem que ser feita muito rapidamente antes que as camadas de gesso aplicadas sequem. Estes factos aparentemente evidentes, nunca são de mais lembrá-los. Essa crítica injusta pode ser devida a alguns temas trabalhados, em grande parte puramente técnicos e decorativos; e ao ser decorativa imediatamente se pensa que esta não possui problematização teórica, ou filosofia, “apenas” “enche”, “preenche” e “ocupa” paredes e tectos com temas “fúteis”, geométricos ou outros. Primeiro que tudo há que compreender a sociologia e as mentalidades da época.

A pintura-decorativa é antes de mais um cenário, a recriação de uma atmosfera íntima, interior, privada, ou pública e solene, requintada ou esquemática, que substitui em parte as diminutas colecções de arte portuguesas (tal como o azulejo foi

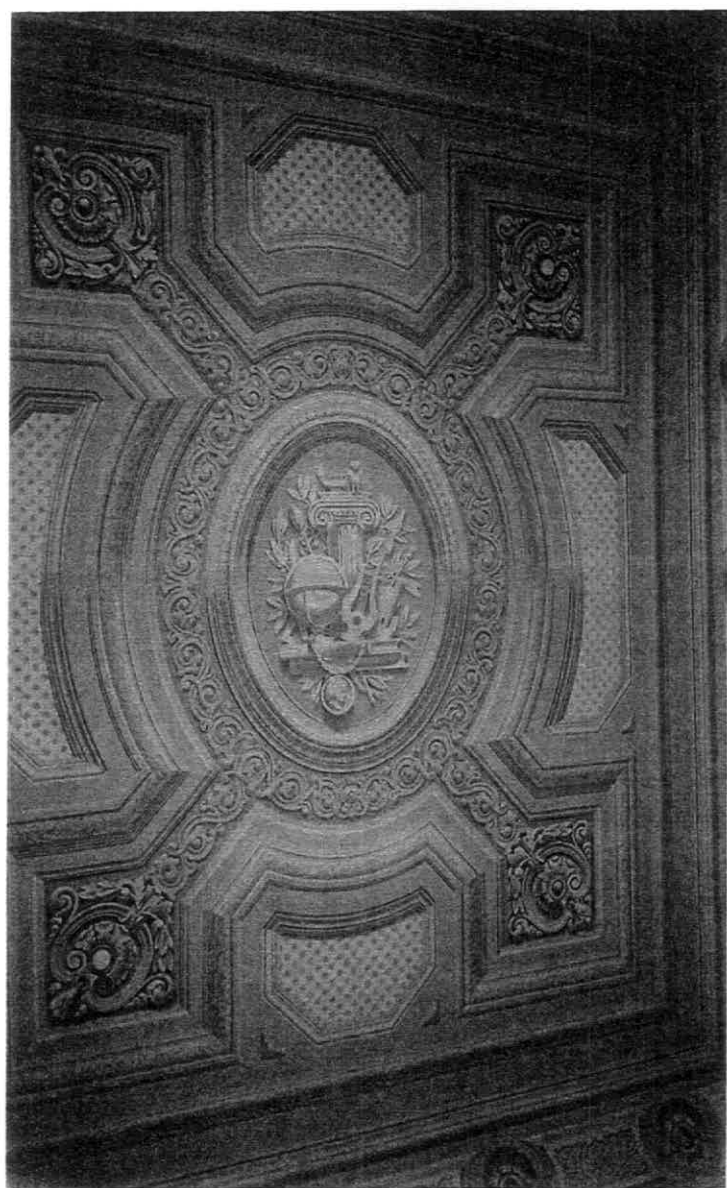


fazendo ao longo da História da Arte em Portugal). Foi uma moda, nos finais do século XIX, e inícios do século XX, constituindo uma marca identitária de status e de opulência entre uma elite emergente, grupo que necessitava de se afirmar através de algo que era uma prova e demonstração de civilidade, cultura e requinte.

#### A decoração da Biblioteca Real da Ajuda

No mesmo ano em que se organizara a Comemoração do Tricentenário de Camões é encomendado a Pereira Cão a decoração dos tectos da Biblioteca do Palácio da Ajuda, residência dos jovens monarcas D. Luís I e D. Maria Pia. Já anos antes, como vimos anteriormente, Pereira Cão trabalhara como pintor-decorador naquele palácio, ao lado dos mestres Cinatti e Rambois, aquando do casamento do monarca com aquela princesa italiana. Os espaços interiores não eram assim para Pereira Cão desconhecidos. A Ajuda, em 1880, continuava a ser uma zona de arrabaldes de Lisboa, onde se destacava a mole inacabada do palácio real, começado a construir em 1802, interrompido com a partida da família real, em 1807, para o Brasil, e sempre improvisado, até ao regresso de D. Maria II a Portugal, ao seu casamento com D. Fernando de Saxe Coburgo Gotha (que preferia as Necessidades) e à vinda de D. Maria Pia de Sabóia. A história do Palácio da Ajuda é atribulada e os seus projectos de arquitectura e de decoração foram por diversas vezes interrompidos, dando origem a um palácio real que transporta assim uma utopia e que, se quanto ao estilo arquitectónico do edifício em si, este está mais próximo do neoclássico, o local onde se encontra implantado, e o facto de se encontrar inacabado, encenando involuntariamente, nas suas traseiras, quase que um cenário romântico de ópera, em que se vê o início da estrutura de um projecto muito maior, para o qual não houve, nem os meios financeiros para o acabar, nem certamente vontade política, podemos afirmar que este é de facto um resultado do atribulado século de Oitocentos e das vicissitudes políticas pela qual o País passou. Ainda hoje em dia a opinião de especialistas em arquitectura, urbanismo, história da arte, conservadores e responsáveis pelo património, se dividem: uns defendem a conclusão e o remate final das traseiras do palácio, e o embelezamento paisagístico da zona circundante, outros, talvez mais puristas, acham que o palácio deve permanecer tal qual está, ficando como a marca e a memória visível de um palácio construído no *post* terramoto de 1755, e que na ambição e talvez megalomania daqueles que o idealizaram, nunca foi

---



10 – Tecto da primeira sala da Biblioteca da Ajuda, da autoria de Pereira Cão.

---

terminado. Aliás em arquitectura são frequentes os muitos projectos que nunca saíram do papel e que ficaram arquivados ou guardados em gavetas. A história das utopias arquitectónicas é também um interessante filão a explorar nos estudos da história da arte. Mas não nos afastemos da história do Palácio da Ajuda. O arquitecto inicial do Palácio da Ajuda é o conhecido Manuel Caetano de Sousa (Mafra, 1742-Lisboa, 1802), arquitecto responsável por uma vasta obra, da qual destacamos: a Igreja da Encarnação (1786), os restauros da Igreja de S. Domingos, na capela-mor da Igreja do Loreto e, a partir de 1771 na biblioteca de Mafra. Projecta também a Capela da Ordem Terceira do Carmo (1780), uma escadaria monumental para o jardim Botânico (cerca de 1786), o palacete da rainha no palácio de Queluz (1785-1792) e outros edifícios naquele conjunto palaciano; a capela real do Paço da Bemposta, o palacete de Domingos Mendes (1789); é também autor da reconstrução do aqueduto da vila de Óbidos e de obras nos paços reais de Samora Correia, Salvaterra de Magos e Murteira, do projecto de adaptação da capela Real da Ajuda a Patriarcal e na construção da sua torre, hoje em dia isolada. Foi também autor de variada arquitectura efémera. Este morre em 1802, no mesmo ano em que as obras serão retomadas (tinham-se de facto iniciado em 1796, mas foram imediatamente suspensas por problemas financeiros). No ano de 1807 as obras são novamente canceladas, ano em que ocorre a primeira invasão francesa comandada pelo general Jean Andoche Junot (1771-1813), e data em que a família real e a Corte se retiram para o Brasil, como já anteriormente vimos. As obras do palácio ficam assim paradas, o que virá a suceder várias vezes. A partir de 1802 as obras são dirigidas por José da Costa e Silva (1747-1819) que seguirá o projecto inicial de Manuel Caetano de Sousa, embora simplificando-o. Este projecto ficará também inacabado, pois este parte também para o Brasil e para não mais voltar. Entre 1813 e 1817 a direcção das obras foi acometida a Francisco Xavier Fabri (1761-1817), que morreria em 1817, sendo substituído por António Francisco Rosa (? – 1829). Oíçamos José Fernandes Pereira (15): “(...) as obras da Ajuda revestem uma outra importância pois a seu pretexto gerou-se uma polémica entre arquitectos, entre o “velho” Manuel Caetano e os “novos” Costa e Silva e Fabri. Seria uma espécie de ajuste de contas entre o que restava do espírito da arquitectura barroca e uma nova concepção, um neoclássico representado pelos dois últimos”.

---

(15) Vide José Fernandes Pereira, “O Neoclássico”, pp. 183-205 in *História da Arte Portuguesa* (Dir. por Paulo Pereira), Círculo de Leitores, Lisboa, 1995, p. 191.

Quanto às encomendas do programa decorativo da Ajuda estas são feitas à Marquesa de Alorna (1750-1839), mulher culta, poetisa e um dos principais vultos literários do pré-romantismo em Portugal. D. Leonor de Almeida Lorena e Lencastre, Alcipe (o seu pseudónimo arcádico), nome pelo qual ficou conhecida no mundo das letras, se encarregará da decoração interior do Palácio da Ajuda, palácio com um carácter civilista bem acentuado. O Palácio da Ajuda tem o seu programa esboçado quando Domingos António Sequeira (Lisboa, 1768 – Roma, 1836) e Vieira Portuense (Porto, 1765 – ilha da Madeira, 1805) são nomeados seus directores. D. Rodrigo de Sousa Coutinho (1745-1812), primeiro conde de Linhares, diplomata, secretário de Estado da Marinha (1795) e ministro da Guerra e dos Negócios Estrangeiros (1807) encomenda o programa iconográfico à Marquesa de Alorna. Neste programa deviam ser contempladas as acções gloriosas dos portugueses e dos seus reis. A Marquesa de Alorna propõe temas que destaquem valores como o heroísmo e as virtudes dos monarcas, mas este programa nunca será seguido à letra e será executado de acordo com o sabor dos tempos, construindo, no seu conjunto, uma narrativa iconográfica que poderemos considerar frágil. A própria temática dos tectos e paredes da Ajuda será escolhida de acordo com as circunstâncias. Os acontecimentos e personagens da história do País misturam-se com figuras mitológicas, saídas dos pincéis nem sempre imaginosos de pintores-decoradores como Fuschini, Cirillo, ou Máximo Paulino dos Reis. Ao descrever a pintura deste período e que continuamos a designar de “neoclássica”, afirma José Fernandes Pereira (16): “Se na generalidade a pintura portuguesa tem poucos momentos empolgantes este é seguramente dos mais negros. Grande parte desta pintura é alegórica e beneficiou dos projectos ornamentais para os palácios régios. Em Queluz (obras de Manuel da Costa, Narciso, Ciríaco, Joaquim Marques e André Monteiro da Cruz). Em Mafra, a partir de 1796 e até 1807, uma campanha de pinturas é dominada pela figura de Cirillo e pelos seus frescos alegóricos onde exaltava os Braganças e os feitos dos Portugueses, com pintura de uma confrangedora banalidade.”

Em 1862, no reinado de D. Luís I antes e após o casamento do monarca com a princesa Maria Pia de Sabóia, Pereira Cão empregou-se, ao lado de Cinatti e Rambois, nos trabalhos restauradores do Palácio da Ajuda, durante quase quatro anos,

---

(16) José Fernandes Pereira, *Idem, ibidem*, pp.197-198.

para logo a seguir passar para o teatro de S. Carlos onde continuará a trabalhar sob a supervisão dos mesmos mestres. Assim de 1862 a 1865, quando Pereira Cão era ainda um jovem artista principiante de 21 anos terá conhecido os interiores da Ajuda. Mas em 1880, Pereira Cão tem 39 anos e é já um artista experimentado com um longo curriculum. Cinatti falecera em 1879. Há pouco terminara a decoração dos Paços do Concelho de Lisboa e em breve iria decorar também a Igreja da Ajuda. A encomenda terá sido feita pela própria Casa Real e Pereira Cão executou uma vastíssima obra nos três tectos nobres que compõem aquela biblioteca real.

A Biblioteca da Ajuda (17) era a sucessora da biblioteca real e da biblioteca que foi transferida para o Brasil em 1807. A Biblioteca da Ajuda é a legítima herdeira da Livraria Real que nos vem dos tempos de D. Afonso V, e quando na alcáçova do castelo de São Jorge, em 1450, é feita referência à livraria do paço real. Nos tempos de D. João V, já a Biblioteca Real se encontrava no torreão poente na casa do Forte o Paço da Ribeira. Todo este conjunto arquitectónico que bordejava e abraçava o Tejo se perdeu com o terramoto de 1 de Novembro de 1755, mas mesmo assim muitas espécies bibliográficas se salvaram. O monarca D. José I viveu durante largos anos num vasto conjunto conhecido como Real Barraca, então fora de Lisboa, e situado numa colina considerada segura, e sadia, arejada e com boas vistas. Dali se podia dominar a entrada no Porto de Lisboa, observar o estuário do Tejo, tal como já era tradição nos monarcas portugueses, pelo menos desde o início da Idade Média, e sobretudo quando D. Manuel I transferiu o Paço Real do Castelo de São Jorge para a beira rio. Em 1756 a Biblioteca do Paço da Ribeira ficou destruída, e foi transferida para o alto da Ajuda, na Quinta de Cima, onde D. José I mandou construir a sua improvisada residência real, e contígua à Patriarcal, a Biblioteca ou livraria. De todo esse conjunto só resta hoje em dia, da Igreja Patriarcal, a chamada Torre do Galo e a residência que foi do historiador e bibliotecário Alexandre Herculano. Nas plantas do ambicioso projecto arquitectónico nunca terminado de José da Costa e Silva não há qualquer referência à localização da biblioteca real. O local que este ocupa desde 1880, era antes ocupado por diferentes secretarias. A Biblioteca funcionou, assim, até

---

(17) Vide artigo de Francisco G. Cunha Leão, "A Biblioteca da Ajuda" in *Património. Estudos*, Instituto Português do Património Arquitectónico, 2004, nº 6, pp. 126-129. Veja-se também do mesmo autor "Biblioteca da Ajuda" in *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, 1993 e "A Biblioteca da Ajuda, das Origens à Actualidade. *Cadernos BAD*, Lisboa, 1992, nº 1, pp. 193-199.

essa data em frente ao novo palácio, cujas obras já se haviam iniciado em 1795. Em 1807 a família real parte para o Brasil e leva consigo a Biblioteca Real, que só regressará em 1822, com a vinda de D. João VI, após longa estada no Rio de Janeiro. Grande parte desta colecção de livros e manuscritos faz hoje parte da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Em 1839 a jovem D. Maria II nomeia Alexandre Herculano (18) como encarregado da Real Biblioteca. Tem então 29 anos e manter-se-ia neste cargo até 1877. A organização de base desta biblioteca, a sua catalogação, novas incorporações e investigação deve-se a este historiador. De 1895 a 1911 a Biblioteca da Ajuda terá também um conhecido director, o escritor Ramalho Ortigão. Foi D. Luís I quem ordenou a transferência da biblioteca real para o piso térreo do Palácio da Ajuda. Alexandre Herculano opunha-se a essa mudança. O edifício que continha a biblioteca ligava por um passadiço, a biblioteca ao palácio novo. Este era o parecer de Inocêncio Francisco da Silva. Por ocasião do tricentenário de Camões a biblioteca foi inaugurada, sendo constituída por cinco salas com um elevado pé direito, com galerias e os tectos pintados a fresco em *trompe l'oeil*, seguindo um modelo comum na época. Na época a Biblioteca teria cerca de 60 000 volumes, entre impressos e manuscritos. Analisemos agora então os tectos pintados por Pereira Cão, que na altura ainda assinava Pereira Júnior (assinatura). Das cinco salas da Biblioteca apenas as três que estão expostas ao público se encontram decoradas. A primeira, que serve de antecâmara à própria biblioteca, apresenta um tecto em claro-escuro, em tons de cinzento prateado conseguindo dar a sensação de baixo-relevo. Nele a arquitectura está bem integrada. Dos quatro cantos saem um entramado de flores e um ornamento equilibrado que abarca o oval central. Este oval central apresenta uma alegoria à sabedoria. Sobre uma coluna coríntia, um mocho encontra-se ao lado de uma lamparina. Encostado temos, do lado esquerdo, um globo, e do lado direito, uma cítara, que repousam sobre dois volumes de biblioteca grandes e desencontrados. Esta composição é elegante, bem proporcionada e em tons de um amarelo alaranjado. A sala contígua, monumental, possui um tecto coroado pelo escudo e coroa real de D. Luís I. À volta os retratos de perfil dos principais vultos da cultura – nas artes, letras e música – ocidental: Homero; Heródoto; Virgílio; Tácito; Dante; Camões; João de Barros; Cervantes; Shakespeare; Corneille; Schiller. Foi dada

---

(18) Vide Mariana A. Machado Santos, "Alexandre Herculano e a Biblioteca da Ajuda", Coimbra, 1965. Separata de *O Instituto*. Vol. CXXVII.

prioridade aos vultos da antiguidade clássica, da literatura nacional (historiadores e poetas), do teatro europeu e do iluminismo alemão. As efígies em tom cinzento são todas de perfil, à maneira clássica, excepto a de Shakespeare que parece olhar directamente para nós. Estão bem conseguidas (desconhecendo-se a sua fonte directa), talvez a menos feliz seja a de Camões, que Pereira Cão decidiu executar do perfil em que apresenta pala. A sala contígua, menos visível e mais discreta, de menores dimensões, apresenta um tecto com uma decoração menos elaborada. Este tecto oferece um grande círculo coroado por uma flor e rodeada de um entramado estilizado de folhagens. O friso que a rodeia tem uma cercadura de flores estilizadas, em cinzento, sobre fundo rosa. A sensação de relevo é plenamente conseguida e na iluminação suave desta sala quase que parece que estamos sob um tecto em gesso, em baixo relevo. As qualidades geométricas e de artifício estão plenamente conseguidas. Este trabalho de Pereira Cão revela os seus dotes como pintor decorador, especialista no *trompe l'oeil*, já não cenógrafo oficial de teatros principais da capital, mas executante de cenografias em grandes superfícies, mestre no claro-escuro, na ilusão, no artifício e na decoração. O programa estilístico destas salas terá sido escolha sua, mas terá havido certamente alguma intervenção, em relação ao gosto, do próprio monarca. Pereira Cão pintará também, próximo dali, a Igreja da Ajuda.

Estes dois casos de pintura decorativa da autoria de Pereira Cão, para satisfação de grandes encomendas públicas, são paradigmáticos da sua capacidade de trabalho e da sua mestria enquanto um dos pintores em *trompe l'oeil* da sua geração. A Câmara Municipal de Lisboa e a sua imponente cúpula, com uma decoração de primeira água, e a decoração destas três salas da Biblioteca da Ajuda, são um exemplo da sua plena maturidade, quando se aproximava dos quarenta anos de idade. No âmbito da decoração de edifícios da arquitectura civil pertencentes à família real, Pereira Cão ainda decorará o Paço do Alfeite, na outra banda, com um tecto Luís XV para a sua sala de jantar e restaurará as paredes e tecto da sala de jantar do Palácio das Necessidades, onde laborara a lado de Cinatti e Rambois. Anos mais tarde, quando se vai dedicar à azulejaria, restaurará os azulejos da Ribeira do Jamor no Palácio de Queluz, executará azulejos em falta e criará novos painéis, mas tudo isto no tempo do Rei D. Carlos, e já entrado o século XX, ou na Câmara dos Deputados do Palácio de São Bento, as Cortes, tal como eram conhecidas na sua época. No âmbito da

arquitectura de carácter religioso (19) Pereira Cão executará diversas obras, com novas criações murais ou restauros de trabalhos de artistas anteriores. São os casos da Igreja de São Roque, da Igreja dos Mártires, da Igreja do Campo Grande (Santos Reis), da Igreja da Graça, da Igreja de São Vicente e de Santa Cruz, em Braga, e em variadas capelas, como: capela do Santíssimo de Santa Isabel; de São Jorge de Arroios; capela do Amparo (Benfica), de S. Saturnino (Fanhões) e de São Pedro (Palmela) e ainda em tribunais (Supremo Tribunal de Justiça, no Terreiro do Paço, Tribunal da Relação, ou, pastelarias (Ferrari), padarias (na Rua D. Pedro V, em Lisboa), e teatros (como o Apolo ou o Rosa Damasceno já demolidos), Palácio da Bolsa, ou Museus (Museu de Arte Ornamental, actual Museu Nacional de Arte Antiga, trabalho já não existente), ou Hospitais, como o Hospital de São José. Vejamos no capítulo seguinte a participação de Pereira Cão, como decorador, nos principais centenários dos finais do século XIX, como foram os de Camões, em 1880, e o de Pombal, em 1882. Na arquitectura efémera Pereira Cão trabalhou também a concepção cenográfica e festiva que nunca abandonou nos seus trabalhos.

---

(19) Vide Esteves Pereira e Guilherme Rodrigues, *Ob. Cit.*, Vol. V, pp. 635-638.



## 2.2. Participação em Comemorações e Centenários

*Contexto político-social. Os centenários. A Architectura efémera. A Crise da Monarquia. O Terceiro Império Africano. Republicanos e Monárquicos. A Literatura patriótica e a imprensa. Causas da decadência dos Povos Peninsulares. As Conferências do Casino. Pintores, escritores, jornalistas e políticos. Victor Bastos e a estátua de Camões. O centenário de Camões. A Comissão Executiva: Teófilo Braga, Ramalho Ortigão, Eduardo Coelho, Luciano Cordeiro, Rodrigues da Costa, Pinheiro Chagas, Jaime Batalha Reis, Magalhães Lima e Rodrigo Pequito. O cortejo cívico. A colaboração dos artistas: Luigi Tomasini, Pereira Cão, António Soares dos Reis, Simões de Almeida, Jaime Batalha Reis, Columbano Bordalo Pinheiro, Leandro Braga, A. Silva Porto e José Luís Monteiro. O centenário de Pombal. O cortejo do Porto. O cortejo de Lisboa. As opiniões de Gervásio Lobato e de Camilo Castelo Branco. Outros centenários, como os do V Centenário do Infante D. Henrique e o VII Centenário de Santo António.*

A sociedade portuguesa dos anos finais da Regeneração vivia momentos de crise e de pessimismo. As comemorações e centenários das duas últimas décadas do século XIX e mesmo na primeira década do século XX, inscrevem-se num contexto mais alargado de crise de regime, aproveitado habilmente pelas emergentes forças republicanas, num certo esgotamento da monarquia constitucional de tendência liberal, e numa defesa dos territórios africanos e orientais do ultramar português, cobiçados e ameaçados pelas principais potências congêneres europeias: Inglaterra, França, Alemanha e Bélgica. É esta defesa de uma pátria e identidade lusíada que levará, em 1916, os portugueses a participarem na Primeira Guerra Mundial. A conhecida Geração de 70, em 1880 composta por jovens (1) de pouco mais de 20 anos, acabados de sair da velha Universidade de Coimbra, fazia um terrível diagnóstico do País, que, apesar de progressos nítidos no domínio das obras públicas, na extensão

---

(1) A Geração de 70 foi constituída por figuras como Antero de Quental (1842-1891), Eça de Queirós (1845-1900), Ramalho Ortigão (1836-1915), Oliveira Martins (1845-1894), Guerra Junqueiro (1850-1923), Gomes Leal (1848-1921), Sousa Martins (1843-1897), Manuel Bento de Sousa (1835-1899), o marquês de Ficalho (1840-1903), Jaime Batalha Reis (1847-1935), Luciano Cordeiro (1844-1900), Alberto Sampaio (1842-1908), Júlio Dinis (pseudónimo literário de Joaquim Guilherme Gomes Coelho, 1839-1872), e o conde de Sabugosa (1854-1923).

do caminho-de-ferro (inaugurado em 1856), e de uma progressiva mas tímida industrialização, continuava a ser um País isolado, quase-ilha, rural, analfabeto, e atrasado, com um gigantesco império colonial (Cabo Verde, S. Tomé e Príncipe, Guiné, Angola, Cabinda, Moçambique, Goa, Damão, Diu, Macau e Timor...) difícil de governar e de administrar, com curtos orçamentos, uma velha nação europeia de sete séculos, acusando sinais de cansaço e de progresso lento. Era urgente tornar Portugal mais civilizado, mais culto, mais alfabetizado e instruído. Apesar de tudo, uma certa burguesia composta por funcionários públicos, escritores, literatos, poetas, artistas, advogados, médicos, professores, industriais, proprietários rurais e comerciantes, ao lado das castas de militares e políticos, tinha acesso ao que de mais moderno se fazia, às últimas modas francesas, inglesas, ou mesmo alemãs, num País que sempre foi afrancesado, ou próximo dos ingleses. Também Espanha despertava vivas paixões e discussões e alguns buscavam criar uma falsa identidade peninsular, no grande mosaico de culturas bem vincadas no seio da Península Ibérica. Éramos agora irmãos de “nuestros hermanos” numa suave decadência, de fidalgos arruinados, outrora pioneiros nos Descobrimentos, criadores de vastos impérios erguidos pela “Fé e pela Espada”, os primeiros de toda a Europa moderna, mas sendo difícil agora de distinguir qual das duas nações era agora a mais quixotesca. Mas a barreira traumática dos Pirinéus ainda não tinha sido superada e nesta quase ilha peninsular, dividida em duas nações, tentou-se criar a ideia de uma unidade peninsular. Estes novos iberistas, de um lado e de outro da fronteira, chegaram a oferecer a coroa de Espanha ao rei D. Fernando II, tentando criar um novo País, de irmãos desavindos, Caim e Abel, ou David e Golias. Mas esse projecto foi imediatamente recusado. De crise em crise a nobre e velha Espanha perdia em 1898 o que restava do seu império ultramarino, as Filipinas, Cuba e Porto Rico, numa guerra pouco gloriosa e a roçar o ridículo (2). Manteria apenas Ceuta e Melilha, enclaves europeus no Norte de África, herdeiros da expansão dos séculos XV e XVI.

Em 1871 Antero de Quental, juntamente com Adolfo Coelho, Augusto Soromenho, Augusto Fuschini, Eça de Queirós, Germano Vieira de Meireles, Guilherme de Azevedo, Jaime Batalha Reis, Oliveira Martins, Manuel de Arriaga, Salomão Saragga

---

(2) Vide Juan Eslava Galán e D. Rojano Ortega, *La España del 98. El Fin de una Era*, Editorial Edaf, Madrid, 1997 e também Juan Pablo Fusi e Jordi Palafox, *España: 1808-1996. El Desafío de la Modernidad*, Editorial Espasa Calpe, Madrid, 1997.

e Teófilo Braga lançam a ideia, nas célebres conferências do casino, de se estudar a questão das “Causas da Decadência dos Povos Peninsulares”, texto que iria ficar célebre e criar, de certa forma, doutrina. Em 1881 Oliveira Martins escreve a obra *Portugal Contemporâneo* (3), em dois tomos, que punha a nu o País do século XIX, desde a época de D. Maria I e do Príncipe Regente até ao País seu contemporâneo, o da *post* Regeneração. Ambos textos apresentam uma visão muito pessimista do País e aquela que se tornaria na base do pensamento geral daqueles que constituíram a que ficaria conhecida como a Geração de 70.

Os centenários realizados em Portugal (em 1880 comemorar-se-ia o terceiro centenário de Camões; em 1882 celebrar-se-ia o primeiro centenário do Marquês de Pombal; em 1894 o quinto centenário do Infante D. Henrique; em 1895 o sétimo centenário de Santo António de Lisboa e em 1898 o quinto centenário de Vasco da Gama), de clara inspiração alemã (Schiller, 1859), italiana (Petrarca, 1874), belga (Rubens, 1877) e sobretudo francesa (Voltaire e Rousseau, 1878), vieram retomar uma já velha tradição de construções e arquitectura efémera, realizadas em visitas régias, festas religiosas, e em comemorações diversas. Está assim bem patente que Portugal estava informado e seguia as modas dos países considerados mais desenvolvidos, tentando imitar luxos forâneos, aplicados a celebrar a História pátria. Eram produto de uma elite esclarecida, sobretudo urbana, embora muitos dos que a compunham fossem originários da dita “província”, de artistas, literatos, escritores, jornalistas, burgueses, aristocratas e barões da Regeneração. Buscando no passado os seus mais lídimos representantes, embora Portugal tivesse muitas vezes tratado mal os seus principais, havia que elevar a moral e perspectivar o futuro, numa Regeneração pátria de valores, princípios, ética, responsabilidade, mérito, trabalho, e modelos a quem imitar, num País que se recusava a estar esgotado e a definhar. Havia que levantar Camões da tumba, criar um novo orgulho nacional e erguer de raiz um novo País, desde os seus alicerces e fundações, resgatando os esquecidos, os humilhados e aqueles homens de valor que podiam servir de exemplo. Estavam assim criadas as condições para a vinda da República. Que impacto tiveram junto do povo?

---

(3) Vide Oliveira Martins, *Portugal Contemporâneo*, Círculo de Leitores, Lisboa, 1987.

(4) Vide Joaquim Veríssimo Serrão, *História de Portugal*, Verbo, Lisboa, Vol. IX, pp. 63-64.

## O Centenário de Camões.

Em 1867, em plena Praça do Chiado, apresenta-se a estátua de Camões, da autoria do jovem Victor Bastos, artista que já tinha sido retratado em 1855 pelo seu amigo João Cristino da Silva, no quadro *Cinco Artistas em Sintra* (Tomás da Anunciação, Francisco Metrass, José Rodrigues, João Cristino da Silva e Victor Bastos). Já no início do século, o Morgado de Mateus, editara *Os Lusíadas*, e Garrett escrevera *Camões*. Mais de dois séculos e meio após a sua morte, mais exactamente, duzentos e sessenta e sete, Camões e a sua geração é lembrada. José Maria de Sousa Botelho Mourão e Vasconcelos, senhor dos morgados de Mateus, Cumecira, Sabrosa e outros vínculos mais, conhecido como Morgado de Mateus, diplomata português residente em Paris e casado com uma senhora francesa, editou a expensas suas, em 1817, uma valiosa edição de *Os Lusíadas*, que o levou a reduzir os gastos da sua casa. Esta edição monumental era ilustrada por alguns dos melhores desenhadores de Paris, como Gérard, Lignon, Desenne, Fragonard (filho), etc, e as execuções das suas gravuras foram orientadas pelo grande gravador Toschi. Dava-se assim início à recuperação e divulgação do génio de Camões, o que foi muito bem aceite pelo mundo culto, aquém e além fronteiras. Em 1825, o jovem João Baptista da Silva Leitão (1799-1854), o futuro Visconde de Almeida Garrett, então exilado e emigrado em Paris, escreve *Camões*, um poema em dez cantos em preito de homenagem a Luís de Camões. O poema tem boa aceitação no meio culto e Camões começa, a pouco e pouco, a sair do esquecimento. Num século conturbado como foi o século XIX, os heróis do passado serviriam de almofada e de estímulo a um País em convulsão permanente (5).

A 10 de Junho de 1880 homenear-se-ia a figura de Camões. A ideia de homenagear Camões no terceiro centenário da sua morte, surgiu no jovem periódico “Diário de Notícias”, fundado anos antes, em 1864, por Eduardo Coelho (1835- 1889) e Tomás Quintino Antunes (1820-1898). O primeiro destes dois era oriundo de uma família de comerciantes modestos. Tipógrafo, associou-se ao proprietário da Tipografia Universal, tendo lançado com enorme sucesso o novo título (6) a 29 de Dezembro de

---

(5) Vide José-Augusto França, *O Romantismo em Portugal. Estudo de Factos Sócio-culturais*, Lisboa, Livros Horizonte, 1999.

(6) Vide João Medina, *História de Portugal*, Ediclube, Amadora, 1994, Vol. IX, p. 129.



1 – Carro da Indústria e Comércio no tricentenário de Camões (1880), da autoria de Pereira Cão.

1864. Tomás Quintino Antunes, co-fundador deste periódico, antigo tipógrafo e gráfico empreendedor, foi mais tarde nobilitado por D. Luís I, com o título de conde de São Marçal.

A Grande Comissão Executiva do Terceiro Centenário de Camões era composta por Joaquim Teófilo Braga (Ponta Delgada, 1843-1924), Ramalho Ortigão (Porto, 1836 - 1915), Eduardo Coelho (1835-1889), Luciano Cordeiro (1844-1900), Rodrigues da Costa, Manuel Joaquim Pinheiro Chagas (Lisboa, 1842-1895), Jaime Batalha Reis (Lisboa, 1847-1935), Sebastião de Magalhães Lima (Rio de Janeiro, 1850-1927) e Rodrigo Pequito. Os artistas executantes eram Luigi Tomasini (Cremona, 1823-1902), José Maria Pereira Júnior (Setúbal, 1841- Lisboa, 1921), António Soares dos Reis (Porto, 1847-1889), Simões de Almeida (1844 -1926), Jaime Batalha Reis (Lisboa, 1847-1935), Columbano Bordalo Pinheiro (Cacilhas, 1857-Lisboa, 1929), Leandro Braga (1838-1897), A. Silva Porto (Porto, 1850-1893) e J. Luís Monteiro (1848-1942).

Pereira Cão foi o grande animador artístico das festas deste tricentenário. Fez um discurso caloroso e patriótico em que incitou as corporações populares da cidade de Lisboa a incorporarem-se no cortejo, com as respectivas insígnias e bandeiras. Diante da comissão promotora deste evento, ofereceu-se para pintar nos estandartes dessas colectividades os respectivos emblemas, sem nada cobrar, o que a assembleia acolheu entre palmas. Propôs também que se reunissem os esforços dos pintores mais conhecidos da época, para que lhes fossem distribuídos os carros alegóricos. A Pereira Cão foi destinado o do comércio e da indústria, mas ajudou, também, no preparo dos restantes. Como algumas colectividades, por não possuírem recursos, não podiam levar estandartes próprios, Pereira Cão propôs-se pintá-los gratuitamente. Os grémios que aceitaram esta sua proposta elevaram-no a sócio de mérito. O seu carro triunfal foi muito aplaudido por onde quer que passava (7). Nestas celebrações destacaram-se as classes industrial e comercial. Vejamos agora em mais pormenor como decorreram estas festividades.

A 10 de Junho de 1880, mais tarde dia escolhido para feriado nacional em homenagem ao maior vulto das letras portuguesas, saía da Praça do Comércio,

---

(7) Vide Fran Paxeco, *Setúbal e as suas Celebridades*, Oficinas S. N. de Tipografia, 1931, p. 321.

antigo Terreiro do Paço, um cortejo cívico. Este cortejo seguiu depois pela Baixa Pombalina, Rua Augusta, seguindo em direcção à Praça Luís de Camões, no Chiado. No Terreiro do Paço tinha sido construído um pavilhão da autoria do arquitecto J. Luís Monteiro, onde se encontrava a família real. No Tejo barcos fundeados disparavam salvas de canhão, o mesmo se fazia da colina do Castelo de São Jorge. O desfile era composto por vários carros: o primeiro, o dos Bombeiros Voluntários de Lisboa e Belém; o primeiro carro monumental era da autoria de Luigi Tomasini, e representava uma caravela quinhentista, que homenageava os Descobrimentos e a Marinha portuguesa; a seguir vinha o carro do Comércio e Indústria, da autoria de Pereira Cão, carro ecléctico: “entre panóplias de instrumentos, utensílios e produtos nacionais, num soco pintado de branco com festões em relevo, a vermelho e ouro, as figuras alegóricas do Comércio e da Indústria (elevada ao centro), modeladas por Simões de Almeida (autor de outro carro) e, ainda, a do Trabalho, por A. Soares dos Reis (1847-1889) notável escultor do nosso realismo” (8). Pereira Cão ficou encarregado da decoração dos carros e pavilhões, em estandartes e escudetes nestecentenário e nos seguintes. Em seguida vinha o carro da Agricultura, da autoria de J. Batalha Reis; depois o carro das Colónias, de Columbano Bordalo Pinheiro, carro exótico e importante. Columbano tinha então 23 anos e partiria no ano seguinte para Paris, para completar a sua formação. Sobre uma carreta ao gosto de Setecentos armou uma panóplia de armas e esculturas indígenas das nossas antigas possessões ultramarinas, cobertas por uma colcha da Índia, “em lembranças do palio, sacralizando óbvias pretensões colonialistas do que restava do Império – tema fulcral neste final Oitocentista – e concebendo um grande carro triunfal à antiga maneira clássica, que, pouco modificado também seria reutilizado dois anos depois”; do carro da Arte, ficou responsável o referido J. Simões de Almeida; A. Silva Porto, projectou o pesado carro militar; o carro da imprensa foi projectado por J. L. Monteiro. Diz-nos Pedro Bebiano Braga: “Os principais pintores, e escultores da segunda metade de Oitocentos estão aqui presentes. Estes artistas legaram-nos os principais modelos de carros que noutros centenários continuaram a desfilar na Praça do Comércio, palco eleito para a realização de tais efemérides” (9).

---

(8) Vide Pedro Bebiano Braga, “Os Carros dos Centenários ou as Rodas do Desejo” in *Arte Efêmera em Portugal*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, pp. 382 e 385.

(9) *Idem, ibidem*, p. 388.

## O Centenário de Pombal

A ideia da celebração destes centenários foi logo retomada em 1882, ano em que se cumpria o centenário da morte do Marquês de Pombal. À comissão deste centenário pertenciam o académico e escritor José Maria Latino Coelho (1825-1891) e o jornalista António Rodrigues Sampaio (1806-1882), antigos ministros. O programa das comemorações tinha como actos principais o desfile no dia 8 de Maio, em Lisboa, que acabou por se transformar numa festa popular, e o lançamento da primeira pedra que a cidade ergueria ao seu grande obreiro e estadista. E neste centenário esta mesma geração de artistas vai participar na feitura de novos carros para um novo cortejo. Realizaram-se duas procissões cívicas, uma no Porto, outra em Lisboa, para festejar o I centenário que se adequava ao espírito positivista e laico ou, se não mesmo iluminista e jacobino dos republicanos. Organizado para o dia 7 de Maio o cortejo percorreu a Cidade Invicta. Desfilaram os carros de Marques Guimarães; o carro da Indústria por H. Lambertini e Marques Pinto; o carro do Comércio e da Ciência segundo o projecto de T. Soller; o carro dos Actores do Teatro do Príncipe Real, de G. Lima. Em Lisboa, no dia seguinte: “realisar-se-ha um grande cortejo cívico, desfilando em frente do busto do marquez de Pombal, que será collocado n’ um ponto da cidade que a commissão não póde ainda indicar, porque espera que a maçonaria portugueza escolha a praça onde deve ser erigido o monumento (...) uma homenagem nacional, (...) para fazerem d’ elle todas as classes” (10). Neste cortejo cívico, herdeiro de tradições dos séculos de seiscentos e setecentos, irão participar os mesmos carros do centenário de Camões, a saber, os da Agricultura, das Colónias e da Imprensa, em que Pereira Cão efectuou alterações de pormenor, neles suprimindo-se a colcha indiana, ou acrescentando-se uma enorme e armoriada tulha no meio do feno. Desfilaram ainda os carros dos alunos da Escola do Exército, decorados com um troféu militar donde emergia uma armadura militar; o Carro dos Bombeiros, com a habitual panóplia decorativa ecléctica e ainda alguns carros de flores. Pereira Cão, não deixou de responder a esta solicitação e foi novamente um dos decoradores principais deste cortejo. Realizou o carro do Comércio e da Indústria, reaproveitando motivos decorativos que utilizara no centenário de Camões, tais como esculturas que tinha realizado para o carro de Camões. Colocou-

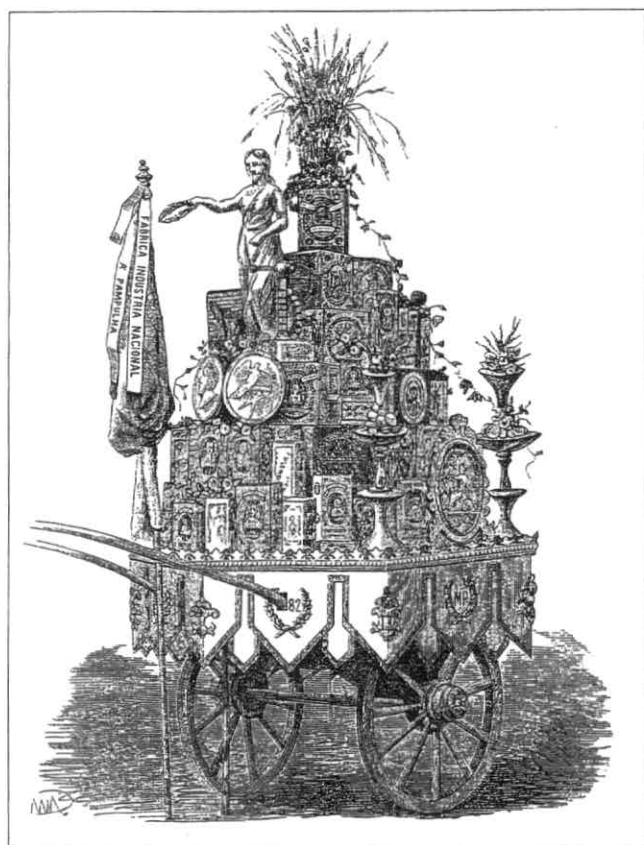
---

(10) Vide *Centenário do Marquez de Pombal. Programma*, Lisboa, Typographia Universal, s.d., p. 2.





2 – Carro de Lisboa no I Centenário do Marquês de Pombal, Lisboa, 1882.



3 – Carro da Fábrica de Bolachas da Pampulha no Primeiro Centenário do Marquês de Pombal, 1882.

as na parte dianteira do carro, ao lado de um busto de Pombal e criou uma coreografia decorativa em que encenou um leque de produtos nacionais, entre palmas e coroas de louros (símbolos da Vitória), na parte traseira do carro, colocadas sobre um suporte decorado com emblemas e fitas, talvez acentuando um excessivo decorativismo de gosto eclético, mas que estava de acordo com os cânones da época e do fim do século. No carro da Ciência, também da sua autoria, e realizado para a comissão organizadora, colocou vários instrumentos de estudo, um mocho, sobre um estrado de carácter revivalista, em neo-grego, onde a figura de Atena aparecia sentada em toda a sua majestade. Este carro era puxado por três pares de cavalos brancos, adornados de arreios vermelhos e conduzidos à mão por seis homens vestidos à grega. Este carro triunfal foi muito aplaudido e elogiado. Diz-nos Pedro Bebiano Braga: “Assim, vemos que coube a Pereira Jr. grande parte da responsabilidade nos trabalhos decorativos destes carros, e nisso saindo lesados, em diversidade e sobriedade do gosto, valendo-nos, no entanto, o magnífico carro do risco de mestre Monteiro que ficaria como obra maior da arte efémera” (11). O arquitecto municipal Monteiro construiu um carro-barco decorado com grinaldas e com um corvo na proa – símbolo de S. Vicente e de Lisboa, em que transportava uma maquete da Praça do Comércio (numa nítida alusão à obra de Pombal), trabalho de Manuel Gouveia, onde surgia sentada a figura de Lisboa, segurando os planos de reconstrução da cidade e erguendo uma coroa de louros (modelada em pasta por A. Nunes), um trabalho de conjunto assinalável, que desfilou conduzido lentamente por juntas de bois. Novidade foi o carro da Fábrica Indústria Nacional de Bolachas, executado pelo seu proprietário, Eduardo Costa (1843-1907), industrial e pintor-decorador que idealizou uma pirâmide composta pelos produtos que vendia – caixas e latas de produtos do seu fabrico, adornadas por espigas, papoilas e malmequeres, dando um ar campestre e silvestre, ornamentadas com fruteiros cheios de bolachas e uma figura alegórica da Indústria que irrompia do conjunto.

Nas vésperas do cortejo, o jornalista Gervásio Lobato diria: “Lisboa prepara-se para uma grande solenidade nacional, para uma grande festa de paz e de justiça, para o centenário do Marquez de Pombal. A iniciativa destas festas tomou-a a mocidade académica da capital: Lisboa respondeu logo ao apelo dessa forte geração das

---

(11) Vide Pedro Bebiano Braga, *Idem*, p. 391.

cataplasmas de livros. São umas pleoras que às vezes desgraçadamente se aliviam com sangrias enormes nas chamadas batalhas sociais. Se essa hora nefasta chegar, as mandíbulas do Marquês hão-de escancarar uma risada mefistofélica no seu sarcófago da rua Formosa. Parece-me temeridade endeusar os déspotas em um grande concurso de entendimentos embrionários. Essa plebe escura, ou alumada por instantâneos relâmpagos de frase, se avezaram à glorificação dos déspotas defuntos, não saberá resistir aos vivos. Não sabem porque foi que o conde de Basto prendia, exterminava e enforcava? Porque lhe incutiram no crânio espesso que ele era qual outro Marquês de Pombal? E estava no caminho de o ser a beneplácito régio, se não houvesse então uns atletas que se chamavam o Sampaio da Revolução, o José Estêvão, o Leonel Tavares, os irmãos Passos, o Alves Martins e o Parada Leitão. Hoje, se os não há – os Pombais carnavalescos – é porque a Democracia os descaracterizou adoptando-os na sua escola. Ele teve artes e manhas de corromper o Marquês, simbolicamente falando, pela mesma razão –oh! justos céus! Oh! instrução primária! – que eu já vi o Marquês de Pombal comparado ao regicida Cromwell. Eu não pedirei para os talentosos caudilhos do centenário o que pedia Goethe para si no extremo da vida –luz, mais luz! -. A luz sobeja-lhes até ao deslumbramento. O que eles necessitam é mais larga compreensão da Justiça, que só se adquire com esforçado trabalho de anos, menos palavrório de clubes e mais canseira de estudo reflexivo. Quanto aos velhos que se incorporam na festa pombalina dos académicos e nas bandeiras das mestras de meninas, esses eram a porção do espectáculo que representava a antiguidade da tolice em todas as ideias novas”.

As comemorações não foram consensuais e alguns intelectuais achavam estranha esta comemoração em que a figura do Marquês aparecia adocicada, esquecia-se o seu lado de luzes e sombras goyescos, e acentuava-se o seu pretensso espírito modernizador em que os liberais aproveitaram o que melhor lhes convinha: a expulsão dos jesuítas, e o controle da educação em Portugal que lhes estava associado, a abertura de novas escolas e, talvez, também, a distinção que pareceria já não fazer sentido no século XVIII, entre cristãos-novos e cristãos velhos. Diz-nos ainda Joaquim Veríssimo Serrão sobre este centenário: “Na figura deste exaltava-se o governante que procedera à reedificação de Lisboa, mas não menos o duro político que abatera o poderio da Companhia de Jesus e da nobreza mais influente. Seria difícil provar que o homem que sustentara a realeza de D. José I fosse agora tomado

como símbolo do liberalismo. Mas no preito da capital à memória de Sebastião José de Carvalho e Melo havia também uma dose imensa de fervor patriótico, ao comparar-se a fraqueza do regime monárquico de 1882 como governo firme que, no terceiro quartel de setecentos, enchera de novo alento o corpo nacional” (14). Pombal combatera a ignorância e o fanatismo e libertara o País de alguns preconceitos atávicos. Obviamente que esta visão não era partilhada por muitos, e por isso, certamente, o centenário de Pombal não teve a adesão nacional que teve a festa do jubileu camoniano, dois anos antes, e onde se foi consolidando a figura romântica do poeta mártir, genial e incompreendido, trinca-fortes e aventureiro, mais de acordo com o espírito romântico da época, do que o austero estadista das luzes em Portugal.

Até ao fim do século celebrar-se-iam ainda o V Centenário do Infante D. Henrique e o VII Centenário de Santo António, assim como se procederia à homenagem a certas figuras públicas, sobretudo liberais, como os duques de Terceira e de Saldanha (neto do marquês de Pombal), o marquês de Sá da Bandeira, o tribuno José Estevão, o duque de Palmela (pelos seguidores do cartismo) e a figura de Manuel da Silva Passos (pelos seguidores dos ideais do Setembrismo). O século terminava em ritmo de homenagem a figuras cimeiras de Oitocentos (15) e de séculos anteriores, tal como o XX terminaria em apoteose lisboeta na Exposição Universal de Lisboa de 1998, a última grande exposição universal do século.

---

(14) Vide Joaquim Veríssimo Serrão, *História de Portugal*, Verbo, Lisboa, 1986, Vol. IX, p. 65.

(15) Vide José-Augusto França, *Lisboa 1898. Estudo de Factos Sócio-culturais*, Livros Horizonte, Lisboa, 1997.

escolas, que fez do Marquez de Pombal um símbolo de liberdade, e o Paiz todo encarando sob o mesmo ponto de vista o grande e severo ministro de D. José trouxe a sua nota festiva para que o centenário do Marquez de Pombal fosse mais do que uma festa da cidade que ele reconstruiu, fosse uma festa da Nação”. (12)

Camilo Castelo Branco (Lisboa, 1825 – Ceide, Vila Nova de Famalicão, 1890) insurgiu-se contra estas comemorações e o maquilhar da figura do Estadista Marquês de Pombal. No seu livro, *O Perfil do Marquês de Pombal*, terminado de escrever na povoação dos arredores do Porto, de S. Miguel de Seide, a 31 de Maio de 1882, afirma (13): “Este livro não pode agradar a ninguém. Nem aos absolutistas, nem aos republicanos, nem aos temperados. Chamo “temperados” aos que se atemperam às circunstâncias do tempo e do meio. São os piores, porque são mistos. Déspotas para zelarem pela liberdade, livres para glorificarem o despotismo” (...) Ora eu escrevo de um homem a quem chamo déspota. Isso que aí passeou nas ruas foi um Pombal de romance. Puseram esse manequim diante do povo português. Ele tinha artes financeiras originalmente rendosas”. (...) Este livro poderia ter aparecido antes dos festejos de 7 de Maio. Seria então um protesto contra o entusiasmo dos propugnadores do Marquês de Pombal. Absteve-me dessa aspiração vangloriosa, que teria uns ares desvanecidos de querer actuar sobre convicções radicadas, desviando o espírito inocente de pessoas, a muitos respeitos dignas, das figurarias do centenário. Seria, sobre infrutífera, ridícula a empresa. Não se desfazem com livros as persuasões que se fizeram com locais de jornais baratos. Além de que a palavra sintética jesuíta e o símbolo da queda da teocracia, individualizado no Marquês de Pombal, são o vitalismo das três gerações que se tem sucedido nas avançadas militantes da liberdade. A porção do povo que não aprende nada em livros achou nos clubes a educação no discurso amoldado à sua capacidade, à sua dócil ignorância, e à sua congenial necessidade de revolucionar-se com palmas e gritos. Industriaram-no discursadores eficazes, grandes *phraseurs*, umas vezes ingénuos na sua incidência audaciosa, outras vezes fraudulentos no seu jacobinismo contra as prerrogativas da coroa e das tiaras. Crenças assim radicadas e cáusticas não se acalmam com

---

(12) Citado in Joaquim Veríssimo Serrão, *História de Portugal*, Verbo, Lisboa, 1986, Vol. IX, p. 66.

(13) Vide Camilo Castelo Branco, *O Perfil do Marquês de Pombal*, Folhas e Letras, Lisboa, 2002, pp. 9-13.

### 2.3. O Reviver do azulejo português

*A decadência da indústria do azulejo. As gerações do “Renascimento” do azulejo em Portugal. Ferreira das Tabuletas, Pereira Cão e Alberto Nunes, uma tríade de mestres azulejistas. Rafael Bordalo Pinheiro. Wenceslau Cifka. Visconde de Sacavém. Jorge Colaço, Leopoldo Battistini e Victoria Pereira. Azulejaria romântica e historicista. Revivalismos, tradição e alguma modernidade.*

Durante os primeiros anos do século XIX a indústria artística do azulejo decaiu (1). Já não mais se faziam os azulejos historiados azuis e dourados do século XVIII, com as suas cenas de caça, figuras mitológicas, narrativa de lendas populares, vidas de santos, emolduradas em recortes barrocos ou rococó e com figuras de convite de alabardeiros de inspiração cortesã e ambiente palaciano (2). Com a instabilidade da primeira metade do século XIX, tal como vimos no capítulo I, aqueles que poderiam ser os principais encomendantes deste tipo de trabalho artístico, transferiram-se em 1807 para o Brasil e muitos deles lá permaneceram, após o regresso do Príncipe Regente D. João, já como D. João VI de Portugal. A história artística deste período (3)

---

(1) Vide José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XIX*, Bertrand Editora, Lisboa, 1990, II Vols., Vol. I, subcapítulo 17 “O azulejo e a decoração”, pp. 367-374.

(2) Miguel de Unamuno, escritor e filósofo espanhol de origem basca, dizia que os portugueses tinham uma paixão pela linha curva, ao contrário dos austeros castelhanos da meseta, o que ainda se notava na primeira década do século XX, quando veio a Portugal de visita. Vide Miguel de Unamuno, *Por Terras de Portugal e da Espanha*, Assírio e Alvim, Lisboa, 1989, p. 45.

(3) Os autóctones do Brasil, até então colónia portuguesa (1500-1822), ao verem colocadas nas portas das casas onde se instalou a corte do Príncipe D. João, as iniciais P.R. (correspondentes a Príncipe Regente), logo as interpretaram graciosamente, com o seu sentido de humor habitual, dizendo “Ponha-se na Rua!” O que é verdade é que foi a partir do impulso dado pela estada de uma numerosa Corte, a partir de 1807, no Rio de Janeiro (calcula-se que partiram de Lisboa cerca de 15 000 pessoas), que o Brasil se dotou das infra-estruturas e dos quadros necessários para a independência que se avizinhava, e, caso único em toda a América Latina, ficou-se a dever a um Príncipe, D. Pedro (IV de Portugal, I do Brasil), que passou assim a ser Imperador de um vastíssimo País, desligado da metrópole e da Coroa de Bragança, donde partira. Vide Jean-François Labourdette, *História de Portugal*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 2003, p. 475. Diz este autor: “Para além da família real, foram de viagem os três ministros, membros da alta nobreza, membros do clero, oficiais da administração real, ao todo 15 000 pessoas”. Entre os membros da alta nobreza encontravam-se o duque de Cadaval, os marqueses de Angeja, de Vagos, do Lavradio, do Alegrete, de Torres Novas, de Pombal e de Belas, os condes de Redondo, da Caparica, de Belmonte, etc.

---

- e em particular o estudo do azulejo – não se poderá compreender sem uma ligação ao Brasil, e à existência de um efémero Reino Unido de Portugal e do Brasil, com capital no Rio de Janeiro. O azulejo de revestimento veio para Portugal, num tornaviagem de portugueses abasileirados, que assim procuravam manter mais facilmente as fachadas das austeras casas portuguesas, de uma forma mais económica, e ao mesmo tempo dando-lhe um brilho e um decorativismo simples, resultando no Porto, cidade nortenha de brumas e luz dourada, de uma forma diferente, e em Lisboa, cidade luminosa e meridional, com outro vinco e acentuação. Os estreitos vãos das fachadas das casas do Porto, em ruas serpenteantes e acanhadas, com honrosas excepções, deram à azulejaria nortenha de revestimento um ritmo diferente, mais compassado e talvez mais ingénuo; em Lisboa, as fachadas mais amplas permitiram criar outro tipo de cenografias azulejares em superfícies mais vastas e elaboradas, embora em algumas ruas a sua decoração acentue um ritmo de desenho, de cor e de movimento também pouco elaborado. Foi contudo Luís Ferreira, nascido em 1807, no mesmo ano em que Portugal era invadido pelas tropas de Junot (o futuro e efémero Duque de Abrantes), o pioneiro deste ressuscitar da azulejaria em Portugal. Tendo ficado conhecido como o “Ferreira das Tabuletas”, trabalhou na Fábrica Viúva Lamego e compôs vários painéis que decoraram fachadas lisboetas que são sobejamente conhecidas, como as da antiga sede da mesma fábrica, ao Intendente; uma casa próxima do Panteão Nacional e da Feira da Ladra e o edifício sede do Grande Oriente Lusitano, ao Bairro Alto, com claras citações maçónicas, caso curioso numa instituição e grupo que sempre se rodeou de tanto secretismo. Nestas fachadas realizadas em traço largo, com uma certa ingenuidade e excesso decorativo, há espaço também para o exotismo americano, com aves, papagaios e catatuas de claras reminiscências coloniais. Como antes afirmámos, a história da arte em Portugal deste período não se poderá compreender sem esta forte ligação ao Brasil, o mesmo se poderá dizer da história económica e até política, militar e geo-estratégica. O Atlântico sempre marcou a nossa História! José-Augusto França na já clássica obra intitulada *A Arte em Portugal no Século XIX*, tem um interessante capítulo sobre a azulejaria e as artes decorativas, apenas destacando o nome de Luís Ferreira como principal artífice deste ressuscitar da azulejaria (4). O

---

(4) Vide o subcapítulo “Empedrados e azulejos”, pp. 116-118 in José-Augusto França, *História da Arte em Portugal. O Pombalismo e o Romantismo*, Editorial Presença, Lisboa, 2004.

mesmo fez numa mais breve história, surgida em 2004, que resume esta obra anterior e faz o ponto da situação, sem aprofundar certas áreas mais secundárias, como considera serem as artes decorativas, a azulejaria, e a pintura decorativa. Por lapso, ou certamente por desconhecimento ou dificuldade no acesso a fontes, esqueceu-se de nomes como o de Pereira Cão para os finais do século XIX (desde pelo menos a década de 80 desse século). Discípulo de Luís Ferreira, chegou a ser director da Fábrica Viúva Lamego, local onde executou a maior parte dos seus painéis decorativos e depois abrindo essa possibilidade ao seu genro e discípulo Victoria Pereira, estabelecendo-se assim uma genealogia artística que remonta a Luís Ferreira (nascido em 1807), passando por Pereira Cão (nascido em 1841) e por Victoria Pereira (nascido em 1877). Este tipo de azulejaria, nomeadamente a do pincel de Pereira Cão veio a ter muita aceitação e tornou-o muito popular nos finais do século XIX e princípios do século XX, sobretudo entre uma clientela que não creio que possamos considerar tradicional, mas sim clientela *tout-court*, a que Portugal tinha na época, desfasada ou não do resto da Europa além-Pirinéus, pessoas que se podiam permitir a um certo luxo e estilo de vida. Como exemplos podemos citar Egas Moniz, a família Centeno, o Visconde de Estói, o Visconde Azarujinha, Luís Sommer, os Marqueses de Castelo Melhor, os reis D. Carlos e D. Amélia, o lavrador António Francisco Ribeiro Ferreira e tantos outros. Ao mesmo tempo, e já instalada a República, Pereira Cão continuou a realizar pintura decorativa de interiores, tal como comprovam as fotos por si legendadas e que mostram as pinturas que executou em 1910 para a família Rebelo da Silva, no seu palacete de São Sebastião da Pedreira. Os finais do século XIX, foram período de revivalismos, de voltar atrás, buscar nas fontes de séculos anteriores características que se consideravam eminentemente nacionais. Diz-nos Regina Anacleto: “Em Oitocentos os revivalismos surgidos lançaram a perturbação, sobretudo no seio dos teorizadores e Viollet-le-Duc, Thomas Hope, T. Leverton Donaldson, James Fergusson, entre outros, não se coíbiavam de, nos seus escritos, clamar repetidamente pela manifestação urgente de um novo estilo, capaz de imprimir carácter ao período; contudo, faziam-no sem se dar conta de que se havia instalado uma nova estética, na medida em que o eclectismo preencheria um vazio” (5). Apesar do estudo do azulejo no nosso País ser muito popular e parecer

---

(5) Vide Maria Regina Dias Baptista Teixeira Anacleto, *Arquitectura Neomedieval Portuguesa*, Fundação Calouste Gulbenkian, Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, Lisboa, 1997, II Vols., Vol. I, p. 27.

---



continuar na moda, está ainda por fazer com rigor uma História do Azulejo em Portugal, desde os seus inícios até ao século XX, identificando edifícios públicos e privados, as encomendas, os artistas, a análise das suas fontes e estilos e até da sua função, que surge nestes livros muitas vezes descurada. José Meco é talvez o nosso mais conhecido especialista, mas as obras de José Queirós e de Santos Simões, centradas nos séculos XVII, XIX e XX permanecem imprescindíveis. Têm saído muitos livros de divulgação, com boas ilustrações, mas bastante superficiais na sua análise. Em suma, neste campo da historiografia de arte, muito está ainda por fazer. Nos inícios do século XX e até pelo menos aos anos 50, quando se mencionava na imprensa o nome de Pereira Cão, este era sempre associado ao renascimento do azulejo português, faceta e campo artístico pelos quais ficou depois mais conhecido, relegando para segundo plano, no caso do pintor, provavelmente por sentido de oportunidade, a pintura a fresco em que se tornara especialista. Desde meados da década de 80 do século XIX que Pereira Cão se começou a dedicar à azulejaria que caíra um pouco em desuso, realizada segundo os métodos e processos antigos. Esteves Pereira (6), escrevendo em 1907, afirma: “Há cerca de vinte annos procurou Pereira Júnior ressuscitar a característica pintura portuguesa dos azulejos, seguindo a antiga factura tanto technica como artística. Podem indicar-se, depois das primeiras tentativas, os dois quadros da egreja da Madre de Deus, que representam a chegada e a partida das relíquias de Santa Auta e que constituem uma perfeita imitação do azulejo antigo. São trabalhos importantes: os azulejos da capela e do pateo de honra da quinta da Cardiga, de Luiz Sommer; os da sala de jantar na quinta da Fontebella, no Cartaxo, de António Francisco Ribeiro Ferreira; os do Colégio Militar, na Luz; os da ria da quinta de Queluz, que estão datados; os do pateo do palácio da Rosa, em Lisboa, do Marquez de Castello Melhor; os da capella e jardins do visconde d Estoy, no Algarve; etc”. Luísa Arruda (7) afirma: “Rafael Bordalo Pinheiro, Pereira Cão, Enrique Casanova, António Augusto Gonçalves, Costa Mota Sobrinho, Leopoldo Battistini, Jorge Colaço e o esquecido Miguel Costa são nomes a referir neste difícil mas apaixonante campo. E se este é o panorama possível de traçar acerca do azulejo, a cerâmica, se a considerarmos dentro do conceito restrito a peças de forma, verificamos que só no período romântico se desenvolve”.

---

(6) Vide Esteves Pereira e Guilherme Rodrigues, *Portugal. Dicionário ...*, Vol. V, p. 638.

(7) Vide Luísa Arruda, *Caminho do Oriente. Guia do Azulejo*, Livros Horizonte, Lisboa, 1998, p. 63

---

mas apaixonante campo. E se este é o panorama possível de traçar acerca do azulejo, a cerâmica, se a considerarmos dentro do conceito restrito e peças de forma, verificamos que só no período romântico se desenvolve”. Afirma José Meco (8): “ A partir deste surto figurativo e ornamental, teve início a produção romântica, nomeadamente na obra de Pereira Cão (José Maria Pereira Júnior, 1841-1921), aluno do “Ferreira das Tabuletas” e igualmente director artístico da fábrica Viúva Lamego, e na de outros artistas, como Henrique Casanova. Estes conjugaram a figuração romântica com enquadramentos neo-barrocos, tendências que alimentaram a azulejaria historicista e nacionalista da primeira metade do século XX” (...)”Prolongando a obra dos pintores românticos do século anterior, paralelamente às manifestações Arte Nova e Arts Deco, desenvolveu-se a corrente dos pintores nacionalistas, que produziram obras de pendor historicista, folclorizante e religioso, destinadas a camadas sociais tradicionalistas. Entre os pintores desta corrente serodidamente romântica contam-se Victoria Pereira, José Basalisa, César da Silva, Benvindo Ceia, Gabriel Constante”.

Vejamos então alguns dos principais edifícios decorados por Pereira Cão neste campo artístico:

#### *Convento da Madre de Deus*

Sobre a sua obra no convento da Madre de Deus, afirma-nos Luísa Arruda (9): “Nas obras do século XIX foram executados azulejos por Pereira Cão, nome artístico de José Maria Pereira Júnior para completar a decoração da igreja, optando-se por pintar sobre cerâmica a recente descoberta dos painéis de Santa Auta, que oram copiados para azulejo. O pintor muito especializado em restauros deve ter colaborado noutras intervenções no convento. Refira-se que trabalhava com a Fábrica Viúva Lamego onde elaborava as suas criações e os restauros que lhe eram encomendados”. Os painéis pintados em azulejo que representam a Chegada e Partida das Relíquias

---

(8) Vide José Meco, *Azulejaria Portuguesa*, Colecção Património Português, Bertrand Editora, Lisboa, 1985, pp. 79 e 84.

(9) Vide Luísa Arruda, *Caminho do Oriente*. Guia do Azulejo, Livros Horizonte, Lisboa, 1998, p. 64.

---



1 – Painel de azulejos da Chegada das Relíquias de Santa Auta. Igreja do Convento da Madre de Deus, da autoria de Pereira Cão.

de Santa Auta, inscrevem-se neste movimento tardo-romântico dos finais do século XIX. Pereira Cão não inova, reproduz o mais fielmente a pintura a óleo conhecida, passando-a para azulejo. Os painéis têm uma dimensão considerável, e no seu desenho revelam uma destreza e uma segurança no manejo dos pincéis. As figuras encontram-se rodeadas por uma moldura estilizada. Estes painéis são de meados da década de 80 do século XIX, se atentarmos no que afirma Esteves Pereira. Não se encontram datados, mas a informação que este historiador nos fornece, leva-nos a datá-lo aproximadamente desta data, considerando-o a primeira experiência oficial deste artista no campo da azulejaria (10).

*Palácio e Jardins de Queluz: Pereira Cão e Caetano Alberto Nunes, restauradores.*

António Caldeira Pires (11) afirma ao descrever a Ribeira do Jamor: “Foi EL-Rei D. Carlos quem depois ordenou a restauração dos azulejos no Jamor. Encarregou-se primeiramente do trabalho, o pintor Pereira Júnior, e depois Carlos Alberto Nunes, seu discípulo, e este com o auxílio e boa vontade do almoxarife do Palácio, Manuel Cardoso dos Santos e do seu ajudante Eugénio Tavares de Almeida e Sousa, concluiu esta obra com feliz êxito. Ao centro da Ribeira foi levantado um monumento em azulejo policromo, com diferentes quadros de mitologia, e tendo um dos panneaux ao centro as armas de Bragança e Orleans e dos lados as seguintes inscrições: “A restauração e reconstrução dos azulejos n’ este rio foi ordenada no anno de 1900 sendo administrador da fazenda da casa real o conselheiro Pedro Victor da Costa Sequeira; o Pintor José Maria Pereira Cão por ordem de S. Magestade El-Rei D. Carlos I e sua Magestade a Rainha D. Maria Amélia d’ Orléans se começou a restauração dos azulejos n’ este rio no anno de 1900 o almoxarife de Queluz Manoel Cardoso dos Santos Vasques”. Este vastíssimo trabalho de Pereira Cão e depois de Carlos Alberto Nunes, seu discípulo, inscreve-se na sua faceta de restaurador, executando azulejos em falta, fazendo outros de raiz. O restauro está datado de 1900 conforme apresentam os painéis ali executados, aos quais anteriormente se refere António Caldeira Pires. Nesta fase tardia já Pereira Cão assina com o seu pseudónimo artístico, e pelo qual ficará a ser conhecido.

---

(10) Vide Esteves Pereira e Guilherme Rodrigues, *Ob. Cit.*, p. 638.

(11) Vide António Caldeira Pires, *História do Palácio Nacional de Queluz*, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1925, p. 296.

---

## Palácio da Rosa (Castelo Melhor)

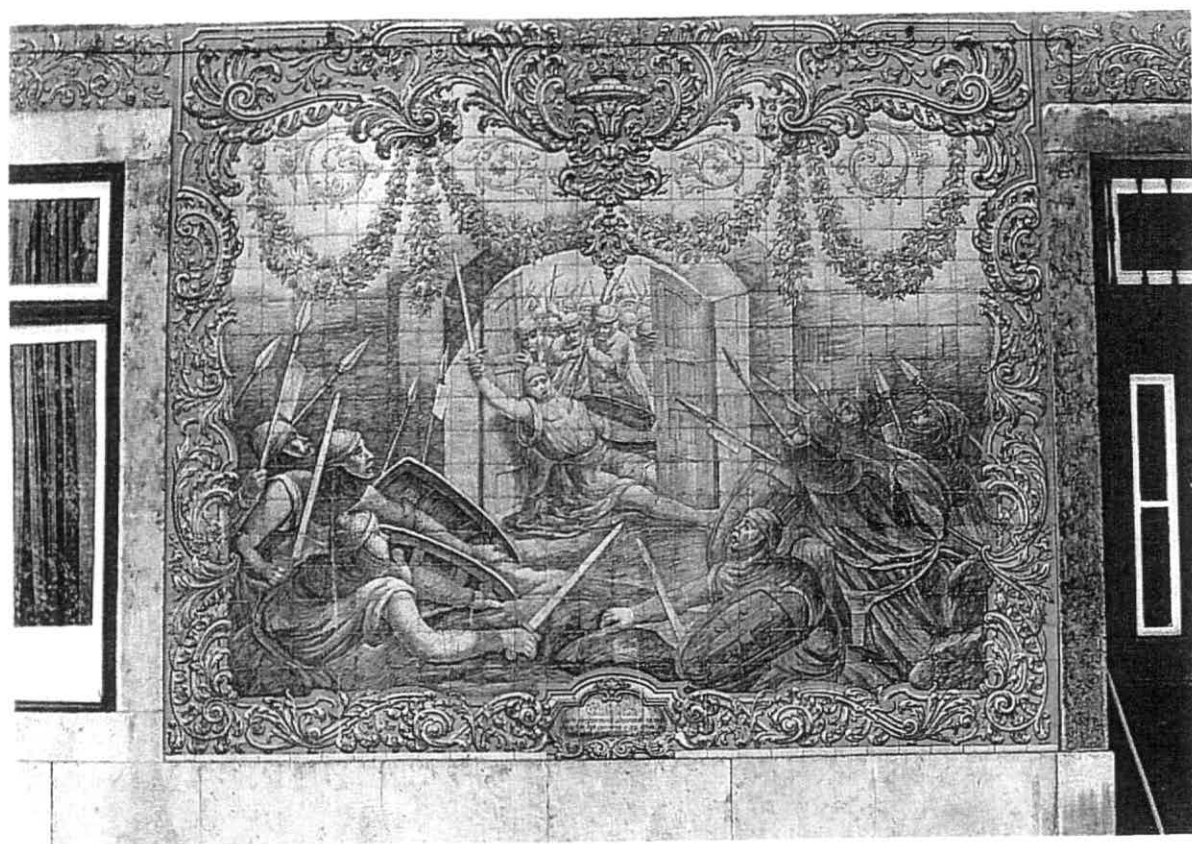
O conhecido Palácio da Rosa (que chegou não até há muito por ser a sede da Academia Portuguesa de História), situado na Mouraria, na confluência do Largo da Rosa com a Rua do Marquês de Ponte de Lima, ostenta no seu pátio painéis de azulejos da autoria de Pereira Cão, e assim assinados, datados de 1904-1906... Diz-nos o olisipógrafo Norberto de Araújo (12) sobre esta decoração: “Este pátio, onde agora entramos, que, como todo o palácio, teve um período áureo nos séculos XVII, XVIII e XIX, está em todo o seu âmbito adornado de azulejos modernos, do pincel do pintor decorador Pereira Cão, que muita cerâmica pintou por Lisboa; dão retratos e episódios acompanhados de legendas, e que respeitam à vida dos fidalgos militares e políticos que à Casa pertenceram”. Este palácio foi um dos edifícios que os Marquesses de Ponte de Lima, Viscondes de Vila Nova de Cerveira e Marquesses de Castelo Melhor possuíram em Lisboa”.

O pátio nobre deste palácio, ao qual se acede por uma passagem que abre em arco de volta abatida, possui a toda a volta azulejos murais policromos historiados de Pereira Cão datados de 1904-06. Estes painéis são a memória da família castelo Melhor e nele presta-se tributo aos seus antepassados e à sua história familiar. Estão representados o Marechal da Silveira, o Conde de Amarante, uma Condessa de Castelo Melhor a cavalo, diversas cenas das invasões francesas, a descoberta da ilha da Madeira, bustos do terceiro Conde de Castelo Melhor, de Gonçalves Zarco, de Pedro Álvares Cabral, de Martim Moniz, além de brasões de antepassados das casas Castelo Melhor e Ponte de Lima.

---

(12) Vide Norberto de Araújo, *Peregrinações em Lisboa*, Ed. Vega, Lisboa, 1992, Livro III, p. 62. Vide o artigo “Pereira Júnior (José Maria)”, in *Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, Vol. XXI, pp. 192 e 228. Também o artigo “Castelo Melhor (Condes e Marquesses)”, in *Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, Vol. VI, pp. 199-202. Na p. 200 reproduz-se um dos painéis da autoria de Pereira Cão, retratando a condessa e a primeira marquesa de Castelo Melhor, D. Mariana de Lencastre. Vide, também, Fernando de Pamplona, *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses ou que Trabalharam em Portugal*, prefácio de Ricardo do Espírito Santo Silva, Livraria Civilização Editora, 2<sup>a</sup> edição actualizada, 1988, Vol. IV, p. 308.

---



2 - Paineis de azulejos do Palácio da Rosa (Castelo Melhor), em Lisboa, da autoria de Pereira Cão, 1904-06.

## Palácio de Estói

No Algarve, província ainda distante nos inícios do século XX, vem Pereira Júnior participar na decoração de um palácio que acabaria por ficar conhecido como o “Queluz do Sul” (13). Salvaguardadas as devidas distâncias, entre um palácio dos arredores de Lisboa pertença da família real, mas que ficou inacabado, e o palácio de Estói, nos arredores de Faro, esta comparação só se justifica, dado este ser um dos principais edifícios palacianos do Algarve, província que não possui um vasto património histórico-cultural, por ser mais remota, mais pobre, e por ter sofrido várias pilhagens e terramotos. Assim, no Algarve, Estói será sempre uma excepção. Também não muito longe dali, em Loulé, Pereira Cão decorara o palacete do político Marçal Pacheco. Em Estói, Pereira Cão realizará pintura decorativa e azulejaria para o palácio do Visconde de Estói. Decorará, também, a Igreja local.

José Francisco da Silva, natural de Estói e boticário em Beja, adquiriu este palácio ao último proprietário da família Pereira Carvalhal. O Rei D. Carlos concedeu-lhe o título de Visconde de Estói, dado como prémio prestado à comunidade por ter restaurado o palácio-jardim de Estói. Contratou o arquitecto e decorador Domingos António Meira para dirigir os trabalhos de restauro, adaptação e melhoramentos decorativos. Neste palácio trabalharão artistas como Adolfo Grenó, Maria Baretta, Pereira Cão, Domingos Costa, Santos Ferreira e outros mais. Nos dias 1, 2 e 3 de Maio de 1909, o palácio foi solenemente inaugurado em brilhantes festas que se estenderam ao longo de três dias, comemorando assim o restauro efectuado pelo novel Visconde.

Marcus Binney na interessante obra *Casas Nobres de Portugal* faz referência aos azulejos do Palácio de Estói. O Visconde de Estói adquiriu para esta sua propriedade azulejos assinados por Pereira Cão, datados de 1899-1904 (14). Sobre os azulejos deste palácio afirma o olisipógrafo Júlio Castilho: “Há porem indício de uma certa reacção. O distincto pintor o snr. João Pereira, meu amigo, executou há uns três annos, isto é

---

(13) Vide Helder Carita e Nuno Calvet, *Os Mais Belos Palácios de Portugal*, Lisboa, Verbo, 1992, pp. 252-255.

(14) Vide Marcus Binney (texto de) e Manuel Pedro Rio Carvalho (Introdução de), *Casas Nobres de Portugal*, Difel, Lisboa, 1987, pp. 112-114.

---

1899, uma obra colossal no género: o revestimento de uma grande cascata em certa quinta do Algarve. Vi esses azulejos expostos, em quadros, na rua Nova da Palma. No conjunto pareciam antigos; nos pormenores, na delicadeza do toque, na graça da perspectiva aérea, revelavam mão de mestre educado nas escolas modernas “ (15). Júlio Castilho por lapso certamente, chama a José Maria Pereira Júnior, João Pereira, referindo-se ao conjunto azulejar com aquela mesma data feito para os jardins do palácio de Estói e que estiveram expostos na rua Nova da Palma, ao Martim Moniz, não muito longe da residência de Pereira Cão, na Travessa de S. Domingos, perto da Praça da Figueira. A decoração azulejar dos jardins do palácio de Estói denuncia já influências de arte nova, começando o artista assim a sair de uma certa tradição ecléctica inspirada no azulejo do século XVIII. Francisco Xavier de Ataíde Oliveira afirma (16): “Os azulejos que revestem os corredores e a frente da cascata, são uma perfeita imitação do azulejo azul da antiga fábrica do Rato. São obra do primoroso artista José Maria Pereira Júnior. Ladeiam a frente da cascata dois elegantes portões de ferro que constituem, um deles a saída para o pavimento superior, e o outro não podendo dar saída pela altura do terreno sobre que assenta, é meramente pintado por Francisco Luís Alves, mas tão maravilhosamente pintado que ilude perfeitamente. Em frente da cascata há dois meios círculos com cadeiras de cantaria e costas de azulejos, obra de José Maria Pereira, e ornamentados com os bustos do Imperador e Imperatriz da Allemanha, e com grandes vasos, primoroso trabalho em estilo manuelino”.

Vejamos no capítulo seguinte de que forma a obra e a influência de Pereira Cão vai continuar, ao cruzar-se a sua vida com a de Victoria Pereira, que se tornará seu genro, pelo casamento com uma das suas filhas mais novas, Maria Adelaide de Sousa Pereira, e o seu principal discípulo. Com Pereira Cão conviverá de 1904 até 1921, data do desaparecimento do pintor. Após a morte do seu sogro e mestre, e até pelo menos aos finais da década de 40 do século XX, Victoria Pereira continuará a executar azulejos, tornando-se num ceramista muito conhecido na capital, e com inúmeras encomendas públicas de importância.

---

(15) Vide Júlio Castilho, *Lisboa Antiga*, p. 118.

(16) Vide Francisco Xavier de Ataíde Oliveira, *Monografia de Estói (A Vetusta Ossonoba)*, Companhia Portuguesa Editora, Porto, Capítulo XI, “O Jardim de Estói”, pp. 105-106.



#### 2.4. Victoria Pereira, Discípulo e Continuator

*Victoria Pereira. Origens e família. Percurso escolar e militar. Encontro em Braga com Pereira Cão. Namoro e corte com a sua filha Maria Adelaide. Casamento em Lisboa, em 1905, com a filha mais nova de Pereira Cão.*

*O início de uma amizade. Cumplicidade e aprendizagem: de 1904 até 1921. O último discípulo de Pereira Cão. Percurso artístico. Ceramista e pintor de azulejos. A Fábrica Viúva Lamego. A Fábrica Montargila (Linda-a-Velha). Historicismo e romantismo tardio.*

Em 1904 Pereira Cão encontra-se novamente na cidade nortenha de Braga para satisfazer uma nova encomenda que logo lhe atrai outras (1). A sua obra no Norte do País (2) dera já brado e recebia agora novas solicitações. Tal como era seu hábito durante a campanha decorativa destes palacetes instalava-se num hotel central e levava parte da sua família consigo: a sua esposa, filhos e amas. Estas temporadas podiam durar três ou mesmo quatro e cinco meses, que podiam ir de Maio a Setembro, época primaveril e estival mais quente, propícia à pintura a fresco. Ora, durante essa estada, a casualidade vai fazer cruzar vários destinos. Enquanto o seu Pai se encontrava a trabalhar na pintura decorativa de interiores destes palacetes, e nesta ida ao Norte, uma das suas filhas mais novas, Maria Adelaide (nascida em Lisboa, em 1887), tinha então 15 anos, aborrecia-se no tédio e monotonia das paredes daquele hotel e as poucas distrações que tinha era estar com a sua mãe, as amas dos seus irmãos mais pequenos, por um passeio pela alameda, pela ida à missa ao Domingo, por algum lanche numa pastelaria, por uma subida ao Bom Jesus, ou por algum piquenique nas matas que rodeavam aquele santuário. Maria Adelaide, através de uma das criadas de quarto daquele hotel, ouviu dizer que se encontrava ali instalado um jovem militar, um alferes, que desenhava muito bem. Com essa

---

(1) Vide Fran Paxeco, *Setúbal e as suas Celebridades*, pp. 316-317. Em Braga decorou os seguintes palácios, palacetes e igrejas: de José Maria Rodrigues de Carvalho, Presidente da Câmara dos Pares, com uma escadaria decorada no estilo árabe; do Dr. João Evangelista de Sousa Torres e Almeida, no palácio dos castelos, próximo do santuário do Bom Jesus, trabalhos a fresco; do Dr. Francisco Campos, palácio da Praça de Santana, pinturas a óleo; do Dr. João Carlos Pereira Lobato de Azevedo, Governador Civil; e o palacete de Rasqueja, advogado conhecido e conceituado da cidade dos arcebispos; também a Igreja de São Vicente e a Igreja de Santa Cruz, os vastos tectos de cantaria pintados a têmpera em “trompe l’oeil”.

(2) *Idem, Ibidem*, pp. 315-323.



1 – José Estêvão Cacella de Victoria Pereira (1877-1952), com 19 anos de idade (na altura com o posto de alferes) e que virá a ser discípulo de Pereira Cão.

empregada introduziu-se no quarto desse alferes para poder conhecer de perto esses desenhos a carvão e aguarelas. Eis senão quando, no momento em que se encontra a bisbilhotar os desenhos que se encontravam numa pasta sobre a escrivaninha, estas são surpreendidas pela chegada antecipada do alferes José Estêvão. Os dois vêm-se pela primeira vez e houve um “coup de foudre”. Maria Adelaide, jovem de 15 anos, de boa estatura, pele rosada, olhos azuis e cabelo castanho arruivado (denunciando a origem inglesa de um ramo da sua família), cora e pede perdão por aquela intromissão e indelicadeza. Tinha sido um misto de curiosidade e inocência ... nada mais, queria ver os seus desenhos. O alferes José Estêvão, surpreendido, sorriu ao vê-la e depressa esqueceu aquela falta de cortesia. Delgado, moreno, de pele trigueira, com o seu cabelo negro e olhos castanhos escuros e expressivos, bom porte e aprumo de quem passara pelas academias militares, correspondia ao ideal que uma jovem, ávida leitora de romances franceses, mas também de Camilo, Eça e Júlio Dinis desejava para si. A partir de então nunca mais José Estêvão esquecerá aquela primeira imagem. Fez tudo para se ir aproximando daquela jovem e para conhecer o seu Pai, o pintor Pereira Cão de que já ouvira falar, mas que não conhecia pessoalmente, nem fazia parte do círculo de amigos da sua família. José Maria Pereira Cão, que tinha vasta prole simpatizou com o rapaz. Pai de uma vasta família de mais de trinta filhos, advertiu-o que não tinha paciência para namoros e convidou-o a passar por Lisboa e ir à sua casa, na Travessa de S. Domingos, bem próxima do Rossio, com o intuito de que este pedisse a mão da sua filha. O problema é que o alferes José Estêvão pertencia ao quartel de Braga e teria que conseguir uma vaga de transferência para um quartel da capital. No dia seguinte falou com o comandante do seu quartel, de quem era muito amigo, um velho amigo da sua família, explicando-lhe a situação e acrescentando como argumento final de que se o seu comandante lhe recusasse aquela transferência este poria fim à sua vida. Perante tais argumentos e vendo diante de si um jovem de vinte e cinco anos, militar dedicado e promissor, enlevado por sentimentos sinceros e profundos, e com intenção de se casar, o seu comandante anuiu. Conseguiu assim a sua transferência para um quartel em Lisboa. No fim do Verão o pintor Pereira Cão e a sua família regressariam a Lisboa, o mesmo faria este jovem militar, e na capital tudo se decidiria. Não poderia deixar escapar aquele amor e a oportunidade de ser feliz.

Mas quem era este jovem militar e como é que a sua vida, ao cruzar-se com a de Pereira Cão, vai ser fundamental no despoletar de um novo capítulo na pintura nacional, sobretudo na sua vertente de azulejaria e cerâmica?

José Estêvão Cacella de Victoria Pereira, nasceu no coração do velho casco de Leiria, em Novembro de 1877, naquela mesma cidade onde sete anos antes estivera o jovem Eça de Queirós, desempenhando o cargo de administrador do concelho. A Leiria da Regeneração ficará para sempre marcada pela prosa mordaz e satírica de Eça de Queirós, que a caracterizou no *Crime do Padre Amaro*, uma cidade enclaustrada, vivendo à sombra de um velho castelo em ruínas (Korrodi ainda não viera para aquela cidade estremenha), provinciana e beata, dividida entre a Sé, a Praça, o Marachão, o Santuário de Nossa Senhora da Encarnação, os militares, os barões e viscondes, as famílias burguesas, os camponeses dos arredores, o boticário, e o pseudo-literato, o político local cacique, e o cura. Victoria Pereira, era filho de um militar de carreira, Albino Estêvão de Victoria Pereira (3), nascido no solar dos Loridos, arredores do Bombarral (4). A sua mãe, Carolina Amélia Cacella Lobo (5), era natural de Leiria, tal como os avós maternos Lobo. Tanto pelo lado paterno, como pelo lado materno, a família tinha origens (6) e fortes ligações à antiga

---

(3) Vide Esteves Pereira e Guilherme Rodrigues, *Portugal, Dicionário...*, Lisboa, 1904 -1915, VII Vol., pp. 428-429; e *Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Veja-se também o registo de baptismo de Albino Estêvão de Victoria Pereira, Bombarral, 1849 (Arquivo Distrital de Leiria).

(4) O solar dos Loridos foi construído pela família de origem italiana Affaitati, mais tarde Lafetá, que veio para Portugal na época de D. Manuel I. A casa terá desde a sua fundação, actualmente, cerca de quinhentos anos. Passou por diversas famílias e seguiu as vicissitudes da história do País. Assim, que se saiba, pertenceu aos Sanches de Baena, aos Pimentel, aos Victoria Pereira, aos Sepúlveda (durante mais de um século) e actualmente pertence ao empresário e comendador Joe Berardo, que juntamente com a Quinta da Bacalhoa, em Azeitão, tem vindo a recuperar o antigo ambiente senhorial português.

(5) Vide registo de baptismo de Carolina Amélia Cacella Lobo, Leiria, 1856 (Arquivo Distrital de Leiria).

(6) A família a que pertencia possuía militares de ambos os ramos, e também juizes, poetas, escritores, e proprietários rurais. Era uma família burguesa, com alguns ramos originais aristocráticos, que os faziam remontar aos Pimentéis, aos Souza e Sá, e aos Victoria, família de origem espanhola, originária de Navarra (Viana), e que depois foi de Valência para a Sicília, aí casando-se com uma família nobre local, os Gianthomasi y Búfalo. De Messina regressaram a Espanha, a Madrid e Cádiz, donde um ramo chegou a Lisboa no início do século XIX. A família materna Lobo, era descendente de um irmão do poeta Francisco Rodrigues Lobo, família de Leiria. Vide Carlos Alberto Cacella de Victoria Pereira, *Abraço de Irmãos*, Edição do jornal "A Huila", 1952, p. 86.

provincia da Estremadura, ao Bombarral, Alfeizerão, Leiria, Lisboa e a Espanha, Cádiz, donde tinham partido os Victoria, antes de La Victoria, apelido herdado de um Marquês de La Victoria e Visconde de Viana, que derrotou no Mediterrâneo, diante das ilhas Hyères, em 1744, os ingleses, na época de Filipe V de Bourbon, tendo por isso sido agraciado com aquele título de origem marcial. Albino Estêvão pertencia ao quartel de Leiria e foi nessa cidade que veio a conhecer a sua futura esposa, Carolina Amélia, de uma família com origens em Leiria e arredores. Nessa cidade nasceriam os cinco filhos deste casal: José Estêvão, Carlos Alberto, Maria Albertina Amélia, Eduardo Américo e Branca Esménia (7). O próprio pai, Albino Estêvão, devido à sua carreira militar mudou várias vezes de terra e de residência, vivendo em Leiria, Alenquer, Lisboa, Goa e, por fim, após a sua reforma, em Óbidos onde comprou casa. Desempenhou altos cargos e em Goa, onde viveu durante um triénio, foi comandante do Forte da Aguada (Velha Goa), e Promotor de Justiça, tendo recebido uma medalha de prata de comportamento exemplar da Rainha D. Amélia, assim como a condecoração de cavaleiro da Ordem de Avis. Em Goa, travou amizade com o Infante D. Afonso de Bragança, então vice-rei naquela colónia do Estado da Índia (8). José Estêvão não acompanhou os pais e irmãos naquela ida para a Índia portuguesa, devido aos seus estudos e ao seu percurso autónomo. Mas esteve em Moçambique fez-se ao mar numa força expedicionária do comandante Wenceslau Teles e participou na guerra dos Boers (9). Em África realizaria vários desenhos e tiraria várias fotos.

---

(7) Vide Ruth Mac-Mahon, *Crónicas de Família*, Edição da Autora, Loulé, 2001. Dois dos filhos rapazes – José Estêvão e Carlos Alberto – seguiram a carreira e o percurso típico de filhos de um militar de carreira. Foram para o Colégio Militar em Lisboa e assim deixaram a sua cidade natal com a idade de dez anos. Apenas nalguns fins-de-semana vinham a casa, no Natal, Páscoa ou férias grandes. O outro irmão – Eduardo Américo – seguiu uma carreira administrativa, nas repartições de finanças. As meninas tiveram uma educação em casa com professores particulares e aulas num convento local, destinadas a procurarem aquilo a que se chamava um bom casamento. Branca Esménia casou com Seia Guerreiro e Maria Albertina Amélia ficou solteira, não deixando descendência. Os três irmãos casaram. Carlos Alberto, tenente-coronel, farmacêutico, jornalista e escritor, acabou por ir para Angola durante a Primeira Guerra Mundial e ali ficou. Casou-se com uma família local, os Mac-Mahon. Fundou o jornal “A Huila”, em Nova Lisboa, actual Huambo. Deste ramo existe larga prole, descendente de oito filhos.

(8) Vide artigo biográfico na *Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*.

(9) Vide artigo biográfico *Idem, ibidem*.

A família Victoria Pereira era em 1900 bem o retrato do País, no caso de uma família de militares ligados a um Império Colonial, que sofria já erosão, e que estava em refundação, sobretudo em África, mas também na velha Goa.

Em 1904, José Estevão já tinha atrás de si algum mundo, ao ter estudado na capital, ao ter ido frequentar para Coimbra o primeiro ano de matemática na universidade, ao ter descido pela costa de África até Moçambique e participado na Guerra dos Boers. Não era um jovem imberbe, mas era um sonhador, com uma personalidade sensível, desperta, curiosa, e seduzido pela estética, pelas coisas belas, pelas paisagens e pelas belas-artes, em particular, pelo desenho e pela azulejaria. Algo que muitos poderiam achar de contraditório e incoerente num militar. Era e foi um militar *sui generis*, que soube muito bem conjugar as suas facetas aparentemente contraditórias – a das armas e a das artes – ao longo da vida.

José Estêvão vem para Lisboa onde fica aquartelado e começa a frequentar a casa de Pereira Cão, num namoro meteórico com Maria Adelaide, a filha mais nova (das raparigas) do já então consagrado pintor de frescos, ex-cenógrafo, ceramista, à época, director artístico da Fábrica Viúva Lamego, e cavaleiro da Ordem de Cristo. O jovem casal parte de comboio, da estação do Rossio, para a sua lua de mel em Óbidos, durante um período de licença militar, a casa paterna da família Victoria Pereira, onde assentaram arraiais após terem voltado da Índia portuguesa em 1899. O jovem alferes tirara uma breve licença militar para se poder casar e gozar a sua lua-de-mel. O casamento viria a durar até 1952 (10), data do falecimento do coronel Victoria

---

(10) Deste casamento virão a nascer quatro filhos: Maria Adelaide, a primogénita, nasceu em 1905; Maria Isabel, nasceu em 1907; Frederico José, nasceu em 1917 e João Vasco nasceu em 1920. Maria Adelaide virá a ser pintora de azulejos e de cavalete e a primeira directora da Biblioteca Municipal de Marcelino Mesquita, no Cartaxo. Casou em 1928 com Francisco Ribeiro Freire de Oliveira Santos, natural da então vila do Cartaxo. Deste matrimónio houve descendência. Frederico José virá a ser médico tropical em Moçambique e falecerá pouco antes da independência daquele território ultramarino. Casou com Suzette e deste matrimónio houve descendência. Maria Isabel casou com Luís Fernando Serzedello de Almeida, de quem se virá a divorciar. Deste matrimónio houve descendência. Amiga pessoal de Maria Helena Vieira da Silva chegou a viver na casa desta artista, perto do jardim das Amoreiras (ou jardim de Marcelino Mesquita), quando esta se encontrava já a viver em Paris. Maria Isabel casou depois com David Penchi Levy. Deste segundo matrimónio não houve descendência. João Vasco, aluno do curso de Engenharia Naval no Instituto Superior Técnico, casou-se com Elisa Soares Cassiano Branco e faleceu com a idade de 21 anos sem descendência.

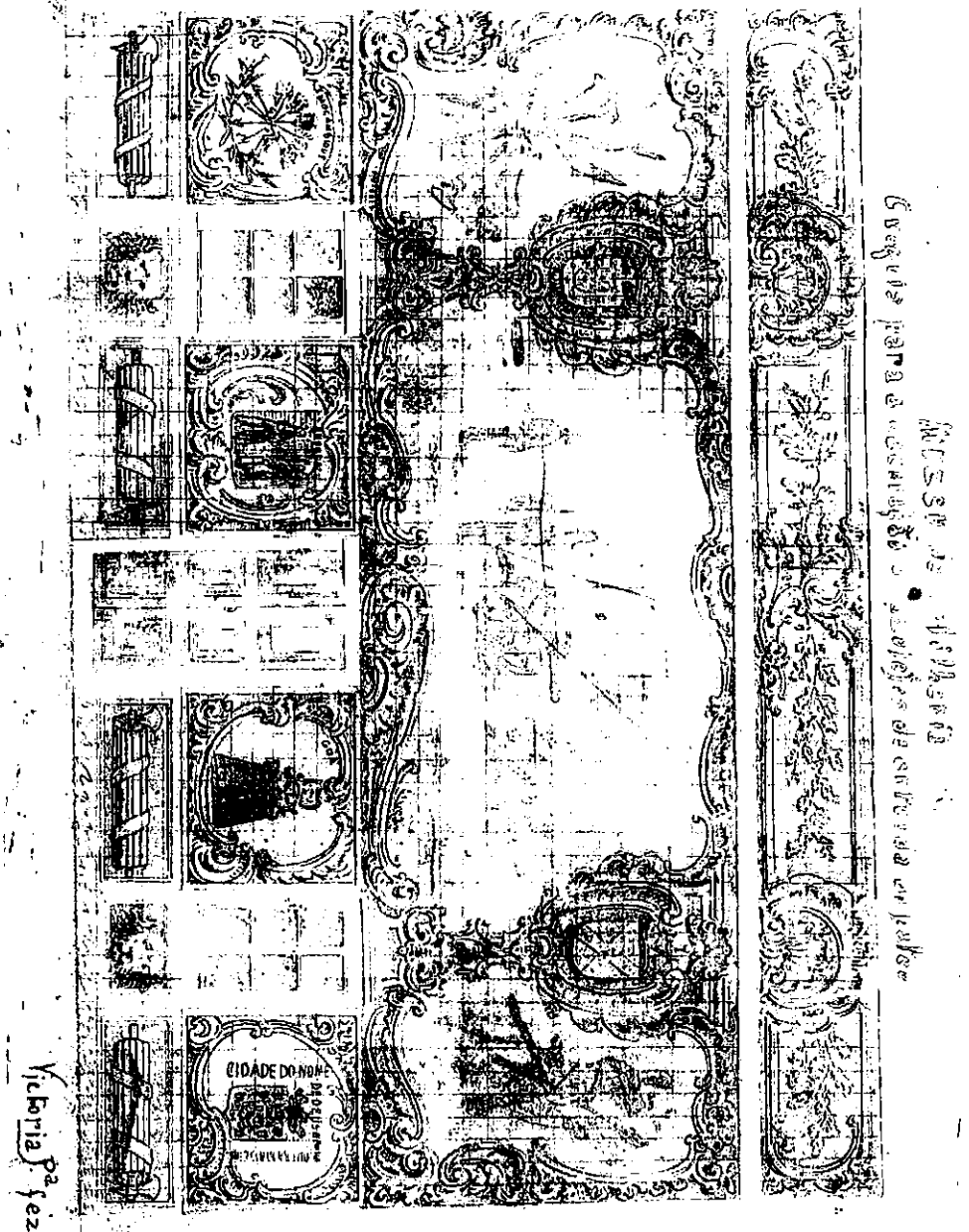
Pereira, artista, ceramista, cartógrafo, desenhador, escultor, entalhador, e decorador, o que ocorreu na sua residência, o número 200, 1º, da Rua da Junqueira.

Durante quinze anos, de 1905 até 1921, excepto durante a sua participação na Grande Guerra de 1914-1918, José Estêvão muito aprenderá do convívio com o seu sogro Pereira Cão, numa sólida amizade e cumplicidade, unida pelo amor a Maria Adelaide, filha de Pereira Cão e sua mulher, e pelo amor às artes, letras, estética e viagens. Trocavam correspondência, tintas, e afectos.

Pereira Cão viria a falecer em 1921, uma perda irreparável para a família, como é a morte de qualquer ente querido. Deixava de trinta e quatro filhos, de dois matrimónios, numerosa prole, composta por filhos, netos e bisnetos. E atrás de si numerosa obra, uma vida inteira de trabalho, de boémia e de dedicação às belas artes, à estética, à sua família, amigos e País. Entre a casa do seu genro, à época, no Alto de Santa Catarina, na Rua da Paz, nº 13, e a sua, na Travessa Nova de São Domingos, 34 (o actual andar dos armazéns Braz e Braz, ao pé do Rossio), vasto casarão de traça pombalina, seguia correio, caixas com tintas e pincéis. O atelier de Pereira Cão, na Rua de São Bento, número 11, ficava a dois passos da casa do seu genro, e bem perto das Cortes (em que aliás também participara numa campanha decorativa), o actual Palácio da Assembleia da República.

Quando o alferes Victoria Pereira conheceu aquele que viria a ser o seu sogro, Pereira Cão era o director artístico da Fábrica Viúva Lamego, ao Intendente. Discípulo do "Ferreira das Tabuletas", naquela casa foi, para além do trabalho incansável de Rafael Bordalo Pinheiro, de quem aliás era amigo próximo, um dos autores, tal como se dizia à época, do "renascimento" do azulejo português, neste caso referindo-nos à azulejaria tradicional de origem setecentista, em tons de azul e amarelo, mas agora progressivamente historicizada e assente em temas patrióticos, nacionais, mitológicos, heráldicos, de cartão postal, ou folclorizantes, num espírito tardo-

---



2 - Croquis de Victoria Pereira datado de 1905, em que se vê um estudo dos azulejos que compôs para a entrada do Museu Militar de Lisboa.

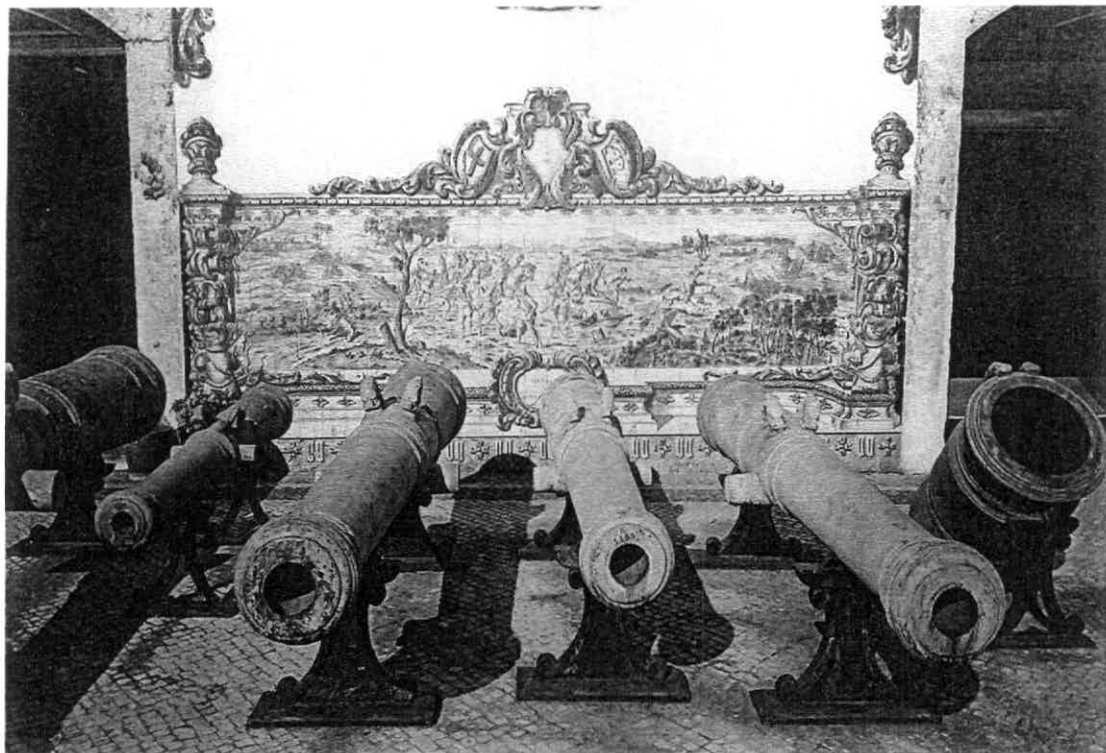


romântico, que se vai prolongar, por motivos muito específicos de um contexto português (público, elites, circuito reduzido, pouca visibilidade dos artistas e diminuto poder de compra, num circuito quase fechado sobre si próprio), muito para além de 1911.

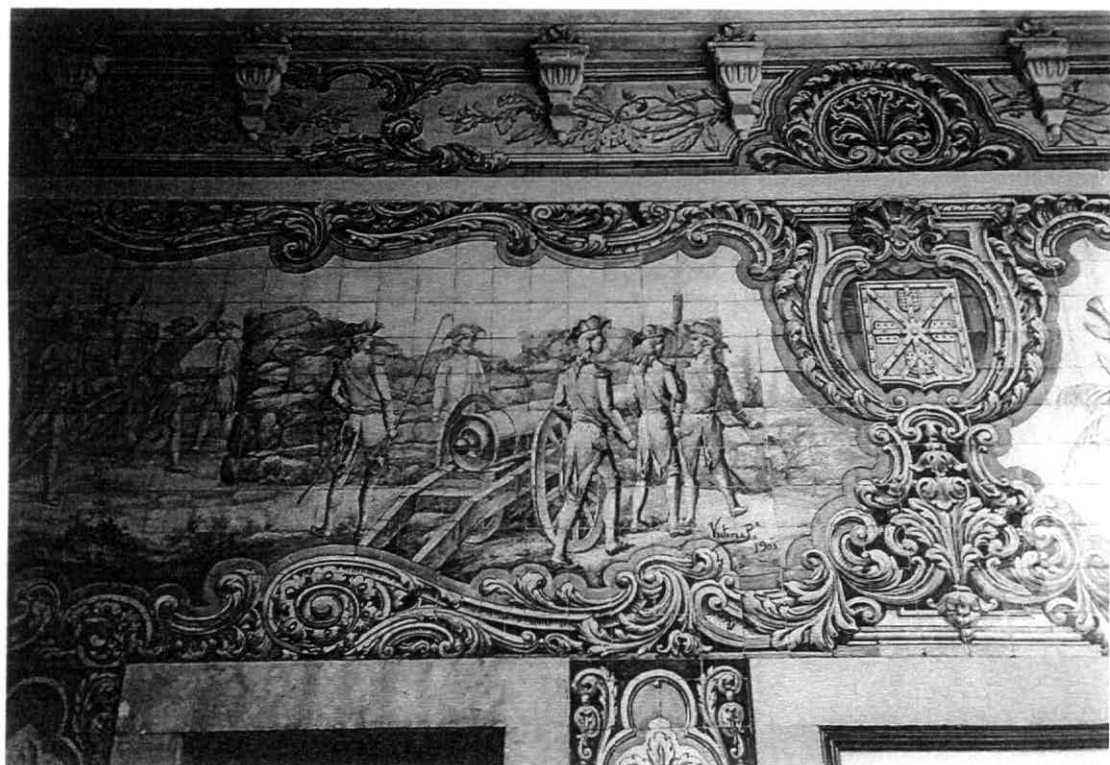
Em 1905 é encomendado a Victoria Pereira, a decoração da entrada nobre do Museu de Artilharia (actual Museu Militar). Victoria Pereira terminou esta encomenda a 22 de Dezembro de 1905 (11), trabalho vasto e primeira experiência oficial de um artista que tinha aqui o seu “début”. O então apelidado Museu de Artilharia, ficou assim na sua entrada principal (quando se vem no sentido da Estação Ferroviária de Santa Apolónia), com uma decoração azulejar de proporções consideráveis, alusivas ao primeiro centenário da Guerra Peninsular (1805-1811) e às campanhas contemporâneas de “acalmção” nos territórios ultramarinos, que desde Mouzinho de Albuquerque até ao fim da monarquia e mesmo da Primeira Grande Guerra, estava em refundação, num terceiro ciclo imperial cujos desfechos só viriam a ocorrer em 1974/75, em 1999, com a entrega definitiva de Macau à China, e em 2001, com o surgimento de um novo Estado austral, Timor. Neste trabalho cerâmico de Victoria Pereira, este jovem artista terá sido ajudado pelo seu sogro, conforme se nota na segurança do traço e mestria, muito semelhante à do artista Pereira Cão. Os próprios painéis foram cozidos nas instalações da Fábrica Viúva Lamego, da qual, como já vimos anteriormente, Pereira Cão era o director artístico. Anos mais tarde, provavelmente durante a década de 20 (e nunca na década de 40, em 1944, conforme dizem os roteiros do Museu Militar), Victoria Pereira executará vinte e sete painéis alusivos às principais batalhas da história de Portugal, que se encontram no conhecido pátio dos canhões daquele museu. Estes painéis posteriores no tempo, aos que realizou em 1905, não são tão bem conseguidos, sobretudo nos retratos de personalidades históricas. Victoria Pereira acentua aqui o seu gosto decadentista e

---

(11) Veja-se o croquis do artista inserido neste capítulo, que comprova a data de execução desta encomenda.



3 – Pátio dos canhões do Museu Militar vendo-se ao fundo um dos painéis de azulejo da autoria de Victoria Pereira.



4 – Pormenor da entrada no Museu Militar com revestimento azulejar (datado de 1905) da autoria de Victoria Pereira.

não inovador, talvez adequado também a uma instituição de cariz conservador, e muito de acordo com o gosto das elites da época. Nos ornatos revela segurança, na disposição dos enfrentamentos militares segue com muita proximidade gravuras antigas, acabando por dar um ar um pouco ingénuo a algumas figuras. Mas isto é intencional e declarado. Victoria Pereira transpõe para azulejo estampas e gravuras conhecidas. Não inventa neste caso o desenho, ou a pretensa captação de uma realidade. Não é, obviamente, testemunha destas batalhas históricas. Nas batalhas suas contemporâneas, tal como as dos finais de Oitocentos nos territórios ultramarinos, ou nas da Primeira Guerra Mundial, onde aliás participou, revela talvez mais segurança e agudeza.

Aquando da Expo 98 de Lisboa, a última Exposição Universal do Século XX, foi encomendado ao historiador e crítico de arte, José-Augusto França (13), um roteiro para o Museu Militar. Tarefa difícil para quem toda a vida lutou contra o peso do classicismo e do academicismo, e que defendeu, pelo menos desde os anos 50 até agora, o modernismo, os modernismos e o arejamento do bafiento Portugal da sua juventude e maturidade. Mas todos nós temos os nossos “pés de barro”, fragilidades, e preconceitos cultivados ou herdados não se perdem facilmente. Para José-Augusto França, a decoração a fresco e os azulejos do Museu Militar são mediócras, como tudo aquilo que se vê colar a uma certa tradição e concepção patrimonial, histórica e lusíada do País. É natural que assim o seja e dessa forma o tenha caracterizado e acusado.

Mas na nossa época, o distanciamento de um século faz-nos ver os finais do século XIX e o início do século XX, como uma época fascinante, empolgante, de conflito de ideias, de decadência e ressurreição, de “republicanos monárquicos” e de “monárquicos republicanos!”. Um novo País estava a emergir em sobressaltos e que desembocaria numa progressiva e caótica Primeira República, que em dezasseis anos de vigência, foi gerida e administrada por quarenta e cinco governos, isto é, em média, governos que duravam quatro ou cinco meses, numa espécie de “italianização” do regime num País que necessitava forçosamente de mudança e progresso.

---

(13) Vide José-Augusto França, *Museu Militar – Pintura e Escultura*, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Lisboa, 1998.

De 1905 a 1952, o mais tarde coronel Victoria Pereira, em quase cinquenta anos de obra, vai estar presente em vários dos momentos artísticos institucionais (14), desde o fim da Monarquia até ao regime do Estado Novo. Decorará o Hospital de São José e de Santa Marta (ambos em 1905); estará presente na Exposição no Teatro Nacional de D. Maria II (em 1911), inaugurada pelo Presidente da República, Manuel Teixeira Gomes; decorará o pátio dos canhões do Museu Militar (em 1905 e 1922), em vinte e sete painéis alusivos às principais batalhas da História de Portugal, incluindo batalhas da Primeira Guerra Mundial, como já vimos anteriormente; estará presente na Exposição Ibero-Americana de Sevilha (em 1929), participando a convite dos irmãos Rebelo de Andrade, na decoração azulejar do pavilhão português que mereceu à rainha Victoria Eugenia de Battenberg, esposa de Afonso XIII, rasgados elogios, conforme narra a imprensa da época; decorou o Paço do Arcebispo, em Braga, com painéis D. João V; decorou ainda o bilhar do Rossio, a Estação Sul e Sueste, o Banco Nacional Ultramarino (na Baixa pombalina), a Maternidade Alfredo da Costa, o Mercado da Ribeira (na Avenida 24 de Julho), o Teatro de Angra do Heroísmo, na ilha açoriana da Terceira, a Igreja de São João do Estoril, a Igreja do Seixal, a Quinta da Regaleira, de Monteiro Milhões, em Sintra, com um painel que decora a escadaria principal, que conduz ao portão de ferro forjado que dá para a rua principal, o Palace Hotel da Curia, a Junta do Vinho (do Douro), o pavilhão de Portugal na Exposição do Mundo Português de 1940, e a estação Ferroviária de Óbidos (em 1942). Para além de uma vastíssima obra para particulares, espargida pelo País, ex-colónias, Brasil, E.U.A., efectuou a maior parte destes trabalhos na fábrica Montargila, empresa por si fundada em Linda-a-Velha e então conhecida. Outros trabalhos foram executados no atelier que instalou nas casas onde foi vivendo (na Rua da Paz, a São Bento, na Alameda das Linhas de Torres e na sua última residência, na Rua da Junqueira, todas em Lisboa).

---

(14) Vide nota 3 deste subcapítulo.

Na azulejaria dita tradicional, compôs painéis em azulejo a partir dos grandes quadros da tradição europeia, sobretudo Rubens, como o *Rapto das Sabinas* (pintado em azulejo policromo), ou quadros de estilo bizantino, ou com atmosferas etruscas, simulando em azulejo *gobelins*, ou cornucópias de abundância, pintura de história (como a coroação de Carlos Magno), de inspiração religiosa, ou naturezas-mortas. Estes quadros, muitas vezes de dimensões consideráveis, destinavam-se à decoração de residências de uma clientela de gostos conservadores, que na década de 40, ou mesmo ainda na década de 50, não estava ainda preparada para digerir um Amadeo de Souza-Cardoso (que permanecia escondido dos olhares do público), ou um considerado excêntrico Almada Negreiros. Ossos do ofício em País isolado na sua própria dimensão imperial, cujo caminhar era ainda lento e compassado, num clima decadente de um “conto de fadas”, enquanto toda a Europa sofria os horrores da Segunda Guerra Mundial.

Em 1941, no âmbito das comemorações que Setúbal consagra a Bocage e Luísa Todi, os dois maiores epígonos da cidade do Sado, decidiu a municipalidade homenagear também o pintor setubalense Pereira Cão (15), no ano em que se cumpria o centenário do seu nascimento. Em sessão solene nos Paços do Concelho, foi lido um texto, inaugurou-se uma rua com o seu nome, cujo painel dístico azulejar é da autoria do seu genro e último discípulo, Victoria Pereira. A edilidade encomendou ainda ao pintor local Luciano dos Santos, um quadro (16) ao sabor dos Painéis de São Vicente, mas agora dedicados às personalidades que se distinguiram ao longo dos séculos na cidade de Setúbal. Este tríptico é composto por um painel central e por dois painéis laterais: o da esquerda, o painel dos religiosos, estão representados, o Padre Joaquim Silvestre Serrão; D. Gonçalo Pinheiro; Frei João Pinheiro; Frei Agostinho da Cruz; no painel central, Luísa de Aguiar Todi; Vasco Mouzinho de Quevedo; João Soares de Brito de Barros e Vasconcelos; o Chanceler Jorge de Cabedo (Quevedo); Manuel Maria Barbosa du Bocage; António Rodrigues da Costa; Rodrigo Ferreira da Costa; Vicente José de Carvalho; na Alegoria do Foral, os navegadores e cronistas: Manuel Maria Portela; Fernando Garcia; Manuel Fran

---

(15) Vide os números 299 e 300 do periódico “O Sado”, respectivamente de 12 de Abril de 1941 e de 17 de Maio de 1941.

(16) Vide a imagem dos Painéis de Luciano, na p. 20.

Paxeco; e António Maria Eusébio. Por fim, no painel da direita, aquele que mais nos interessa, visto ser o painel dos artistas, o Morgado de Setúbal, João Vaz, José Maria Pereira Júnior (Pereira Cão), Frederico do Nascimento, João Gomes Cardim e Plácido Stichini.

O nome de Victoria Pereira (17), cinquenta e três anos após a sua morte, não está totalmente esquecido. Permanece discreto, tal como o artista foi sempre durante a sua vida, já que nunca fez parte de tertúlias, de movimentos artísticos, ou de cafés lisboetas. *Outsider* (em relação ao meio artístico) e independente, viveu para a sua família, para o trabalho, e para o seu círculo de amigos.

Nos livros de especialistas em azulejo, como José Meco, aparece quase de uma forma fantasmagórica, isto é, em silhueta e mal definido. Em alguns museus e arquivos pensam hoje tratar-se de uma artista aquele militar que assinava com um apelido composto bem conhecido durante a sua época, sobretudo no meio lisboeta, na cidade de Leiria, e na região estremenha, e mesmo no campo da cartografia internacional, em que ganhou medalha de ouro na Exposição Panamá Pacífico e em Leipzig (18). Outras facetas deste artista que poderia ter vivido na época do renascimento.

---

(17) Victoria Pereira tinha uma personalidade particular. Militar de carreira e tendo crescido em ambientes de militares, dizia em família, que não queria chegar a general, pois estes eram sempre velhos e feios. Chegou ao posto de coronel. Foi militar, cartógrafo, pintor ceramista e decorador.

(18) Vide a sua biografia em *Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*.

### Capítulo III:

Pereira Cão e as Encomendas Particulares: o Gosto da Nobreza e Burguesia de Oitocentos e a Decoração dos Palacetes da Regeneração.

*Encomendas particulares a Pereira Cão. O gosto da nobreza e burguesia de Oitocentos. A decoração dos palacetes da Regeneração. Palácios e palacetes de Lisboa. Os Palácios Palmela. Colaboração com Cinatti e Rambois. O Palácio Angeja-Palmela, ao Lumiar. O Palácio Palmela (Rua da Escola Politécnica). Referências aos palácios do Largo do Calhariz e de Azeitão da mesma família. / O Palácio Alves Machado. Referências aos palacetes Sampaio e Ribeiro Ferreira. / Praça do Príncipe Real. Palácio Ribeiro da Cunha. Palácio Pedreira. / Largo do Chiado: Palacete de José Nunes Teixeira / Largo do Rato. Referência ao Palácio dos Marqueses de Viana, Praia e Monforte. / Avenida da Liberdade. Palacete de Cipriano Calleya. Referências aos palacetes de Félix da Costa, da Baronesa de Samora Correia. / Almeirim. Palácio da Condessa de Junqueira. Referências ao palacete Oliveira Feijão, na Quinta da Mafarra (Santarém), e de Alexandre da Silva Telhada (Santarém). Teatro Rosa Damasceno. / Algarve. Palácio de Estói. Loulé. Referências ao palacete Marçal Pacheco. Outros palácios e palacetes: Braga, Porto, Coimbra, Figueira da Foz, Cascais e Alentejo*

### Introdução

Neste capítulo iremos descrever e analisar o percurso e obra de Pereira Cão no âmbito das encomendas particulares, isto é, de que forma chegou até estas famílias e analisar o circuito encomenda-encomendante-artista-obra. “À vol d’oiseau” podemos afirmar que Pereira Cão, tal como vimos em capítulo anterior (1), foi “descoberto” pelo seu primo direito Mariano António Brandão (2), também artista, tendo começado a pintar no seio da sua própria família a partir dos doze anos de idade. Aos

---

(1) Vide Cap. II, Pereira Cão e as Grandes Encomendas Públicas; subcapítulo 2.1., Os Primeiros Anos. Encomendas Públicas, pp. 38-60.

(2) A obra artística de Mariano António Brandão é pouco conhecida. Sabe-se apenas que pintou painéis de azulejos para a Igreja de Palmela que ruiu com o terramoto de 1858.

treze deixou a sua vila natal de Setúbal, para se matricular no Instituto Industrial há pouco instituído. Frequentou também durante três anos o curso nocturno das Belas Artes. Aos 18 anos de idade vamos encontrá-lo a trabalhar ao lado de Cinatti e Rambois nos restauros do Palácio da Ajuda, aquando do casamento do Rei D. Luís com D. Maria Pia de Sabóia. A partir de então continuou ligado à parceria Cinatti e Rambois que o levaram para o S. Carlos, teatro de ópera onde compuseram e criaram vasta obra cenográfica. Durante o Inverno Pereira Cão trabalhava como cenógrafo junto daqueles mestres, no Verão acompanhava-os na decoração de palácios e palacetes pelo País fora. A pouco e pouco Pereira Cão foi trilhando o seu caminho, e Cinatti foi-lhe abrindo portas ao recomendá-lo para novas decorações. Também os contactos que inicialmente o seu pai tinha, devido ao facto de ser construtor civil e estar em contacto com numerosos artistas, artífices, estucadores e decoradores lhe foram abrindo possibilidades. Tudo o resto se deve ao seu trabalho, ao seu mérito, e ao facto de se ter tornado um nome conhecido, passando a ser recomendado numa rede intrincada de famílias que constituía a sua clientela e onde todos se conheciam e iam conhecendo. O artista, quando as casas que pintara, mudavam algumas vezes de proprietários, passados trinta anos ou mais, chegava a ser chamado, quando o sabiam ainda vivo, para restaurar trabalhos que executara há três décadas (3). Pereira Cão é hoje considerado um pintor académico, mas veremos no número de palácios e palacetes que vamos agora analisar, as opções que fez, as suas escolhas estéticas, a sua simplicidade ou sofisticação, a sua própria evolução e aperfeiçoamento até atingir uma maturidade e um domínio da técnica que já não o faziam voltar atrás. Algumas decorações podem-nos parecer ingénuas e até pueris, outras arrevesadas e luxuosas, eram encomendas que procuravam satisfazer a sua clientela. Neste capítulo acabaremos assim por ver os gostos da burguesia e aristocracia de Oitocentos, e tentaremos descortinar até que ponto as suas casas, palacetes ou mansões eram ou não um reflexo, um espelho dos seus proprietários. Veremos então alguns dos casos que considero mais paradigmáticos: os palácios Palmela, onde trabalhou ainda como discípulo ao lado de Cinatti e Rambois; o Palácio Ribeiro da Cunha, ao Príncipe Real, inteiramente já da sua autoria, assim como outro exemplar na Avenida da Liberdade, pertencente a Cipriano Calleya; o exemplo talvez mais conseguido da sua plena maturidade, o palacete da família Alves Machado, na Rua do Salitre; e, por fim, as decorações, que nos podem parecer mais ingénuas, no

---

(3) Vide Fran Paxeco, *Setúbal e as Suas Celebidades*, Oficinas S.N. de Tipografia, 1931, p. 3



palácio da Condessa da Junqueira, em Almeirim.

Com a acalmia política surgida a partir da Regeneração, e a era de progresso material, assente numa sólida política de obras públicas, inaugurada pelo aparecimento do comboio, Pereira Cão tinha agora a sua principal clientela e encomendantes: o Estado, e muitos particulares, alguns da velha nobreza, mas a maior parte, burgueses endinheirados, os novos barões e viscondes, que alguns intelectuais tanto criticavam. É sobretudo para esta clientela, que pretendendo afirmar o seu prestígio social, faz necessário decorar com alguma sumptuosidade os seus palacetes (alguns propriedade de antigas famílias, outros construídos de raiz) Tal como afirma José-Augusto França (4): “Os palacetes multiplicavam-se então, construídos por uma nova classe privilegiada, e a quantidade substituíra a amplitude. Mas o palacete de meados de Oitocentos não é só mais pequeno que o palácio do antigo regime; é menos sólido, visa menos uma eternidade familiar, sofre uma mais imediata dimensão histórica...Morada de famílias rapidamente feitas, com títulos nobiliárquicos improvisados, e dados numa só vida, cobrindo fortunas recentes e perigosamente equilibradas num esquema de negócios de especulação, o palacete tem um aspecto superficial – e o gosto com que é traçado é superficial também, e hesitante”. Este panorama traçado por este historiador é verdadeiro, mas é também uma generalização. Dentro destes palacetes, palácios e residências surgidos com a paz da Regeneração e o progresso do Fontismo existem muitos tipos de casa, diversos tipos de decoração e nem todas são de má qualidade, de um estilo ligeiro e apressado, nem superficiais. Está ainda por fazer, com rigor, o levantamento e um estudo sério deste tipo de residências. E mesmo nestes novos endinheirados, ou nova nobreza feita à pressa, também muitos revelavam o gosto da época, nem sempre o gosto dos seus proprietários. A maior parte das vezes, a decoração artística destas casas era entregue a profissionais. Os seus donos delegavam a estes as maçadas e

---

(4) Vide José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XIX*, Lisboa, Bertrand Editora, 1990, Primeiro Volume, p. 350



1 – Retrato de José Maria Pereira Júnior (Pereira Cão).

Maio de 1888.

Autor: Félix da Costa.

Óleo sobre tela.

92 x 126 cm.

Colecção particular. Cartaxo.

minudências que significavam a escolha de um estilo e a afirmação de um gosto e forneciam-lhes unicamente os cabedais e uma total liberdade na decoração. Entre a velha nobreza de pergaminhos e já um pouco decadente e espoliada, e a nova nobreza surgida com o liberalismo, travavam-se sérias disputas de protagonismo, dividindo em facções, liberais (traidores à tradição de uma monarquia absoluta), miguelistas, cabralistas, devoristas regeneradores, burgueses, barões e viscondes ou outros. Em tudo isto havia muito de snobismo à portuguesa, sempre desejosos de travar o acesso de alguns que consideravam arrivistas, arrogantes e novos ricos. O País, tal como hoje, era pequeno, e essa percentagem da população era muito diminuta. Os circuitos sociais cruzavam-se frequentemente, e apesar da velha rivalidade entre os que possuíam linhagem e os que não tinham um passado ilustre, facilmente se transgrediam regras e convenções sociais, quando ao cheio do dinheiro não conseguiam resistir. Assim o transpor barreiras sociais era mais comum do que parece e mesmo nas velhas famílias existia muito sangue plebeu. Esta nova burguesia nobilitada ou não, necessitava de se afirmar pelo requinte, luxo e ostentação das suas residências. Mas a fortuna que sustentava estas casas tinha raízes pouco profundas e esfumava-se rapidamente em uma ou duas gerações, por isso muitas destas casas mudaram tantas vezes de mãos, acabando algumas por ser demolidas. No caso daqueles que recorriam ao pintor Pereira Cão, muitas vezes os novos proprietários sabendo que ainda vivia o pintor que decorara a primitiva casa, chamavam-no para restaurar os seus frescos, para redecorá-la de novo ou para lhe acrescentar algum requinte decorativo. Esta decoração de interiores faustosa e imitando muito do estilo Segundo Império francês, ou recebendo influências dos frescos italianos de Pompeia e Herculano e do fascínio pela Antiguidade Clássica (mais romana que grega), pela Renascença, pelos estilos de Luís XV e Luís XVI, seria um pouco um substituto às diminutas colecções de arte portuguesas da época: Daupias e Allen, no Porto, os Palmela em Lisboa e arredores, o conde de Farrobo e o Conde de Burnay, mais tarde, entre outros. A vinda do príncipe alemão D. Fernando de Saxe-Coburgo-Gotha faz Portugal cultivar o seu património e as suas tradições, na esteira já de intelectuais como Garrett ou Herculano. Mas a Academia em Portugal era de fraca qualidade e muitos bolseiros foram para França e Itália para melhor poderem aí desenvolver as suas aptidões. O romantismo em Portugal, segundo José-Augusto França, atravessa quase meio século e chega até, em grande parte, ao século XX. Os pintores naturalistas, de retrato e de costumes vão ter no público português o

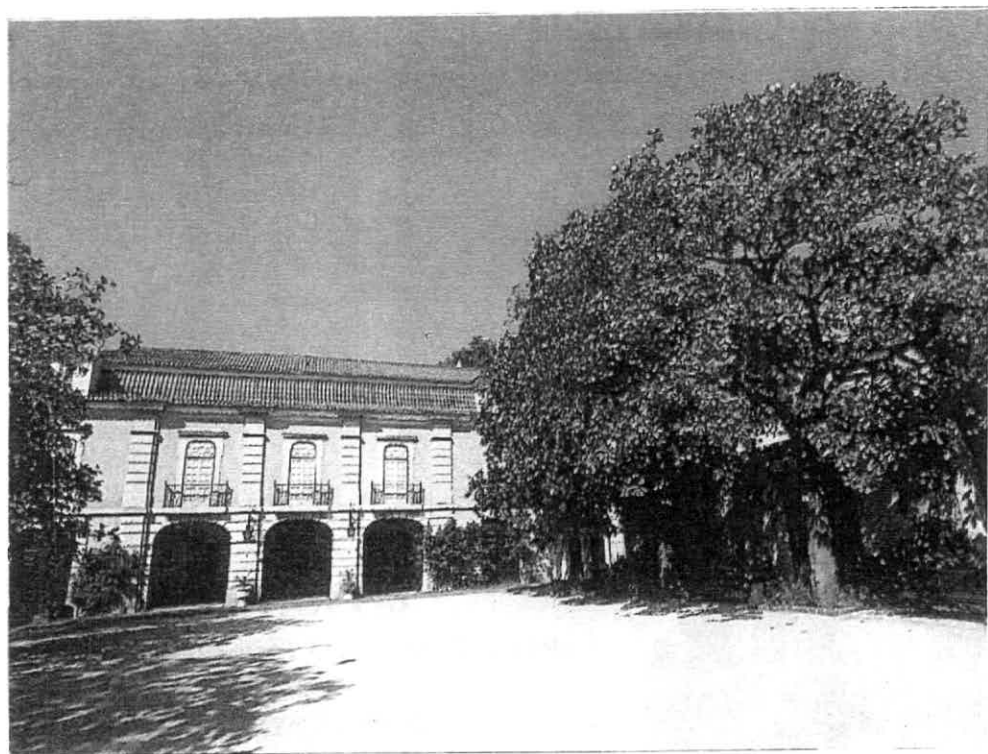
seu melhor aliado e o País parece não acompanhar esteticamente alguns saltos que se dão lá fora.

Nessa época, da pintura decorativa de frescos vão pintar Veloso Salgado, ou Columbano Bordalo Pinheiro, decorando palácios do Estado e tornando-os magníficos. Pereira Cão também, tal como estes dois últimos pintores, realizou pintura de cavalete, quadros a óleo, de pequeno formato, de flores, peixes e frutos, de que era especialista, mas ter-se-á dedicado, sobretudo à pintura decorativa, pois foi aí que cresceu e amadureceu. Outro tipo de pintura não lhe permitiria viver a salvo de dificuldades económicas, embora toda a sua vida tenha sido um longo esforço de dedicação e de luta para manter a sua família longe de necessidades.

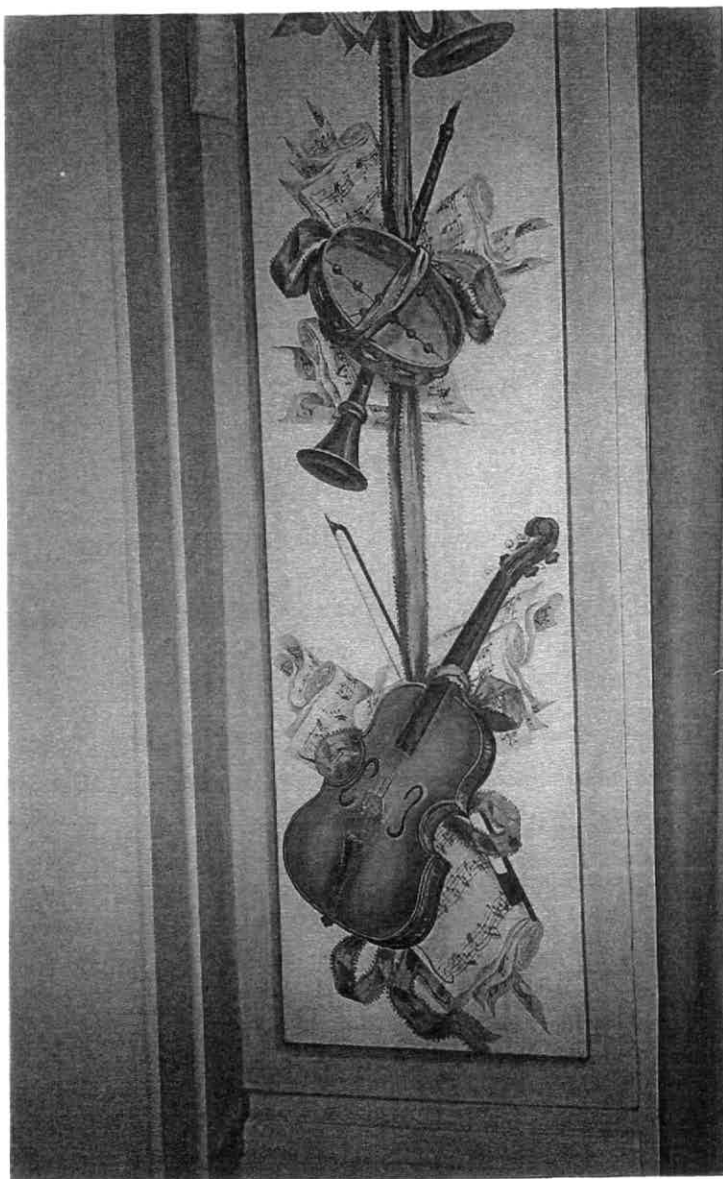
Vejamos em seguida alguns dos principais palácios e palacetes pintados por Pereira Cão.

#### Os Palácios Palmela:

O viajante que acesse hoje a zona do Paço do Lumiar e parte do bairro mais alargado que constitui a sua freguesia só com muita dificuldade poderá imaginar o que constituía este arrabalde da capital em meados do século XIX. Há muitos séculos que esta zona era procurada como local de refresco, de veraneio, e de construção de variados palácios e palacetes nas muitas quintas de recreio que rodeavam Lisboa. Hoje, com a excepção de parte do Lumiar antigo, que ainda resiste, e dos luxuriantes jardins que envolvem os Museus do Teatro e do Traje, constituindo um verdadeiro oásis que vai resistindo à fúria do camartelo, à especulação imobiliária e aos mal alinhados bairros (mistura de condomínios fechados, com outras realidades mais suburbanas e com origem rural no mundo saloio que rodeava Lisboa), é difícil conceber aquele tempo e aquelas paisagens. Local, no século XIX, de habitação sazonal da aristocracia, de abastados burgueses e de muito povo rural, o Lumiar estava perto da capital, da Corte e das suas itinerâncias e suficientemente resguardado para servir de refúgio deleitoso para o ócio e a arte de bem viver. E foi isso que fizeram os Angeja, os Palmela e muitos outros, entre as principais figuras representantes da aristocracia de Oitocentos.



2 – Palácio Angeja-Palmela no Paço do Lumiar.



3 – Pormenor da pintura a fresco, com motivos relacionados com a música, de uma das salas deste palácio.

O Palácio Angeja-Palmela, assim conhecido por ter passado da primeira para a segunda família, foi mandado construir por D. Pedro José de Noronha e Camões de Albuquerque Moniz e Sousa, 4º conde de Vila Verde e 3º marquês de Angeja no último quartel do século XVIII, no terreno onde antes se encontrava um paço do século XIII, que pertencera a D. Afonso Sanches, filho bastardo de D. Dinis (5). Em 1840, D. Pedro de Sousa e Holstein (1781-1850), primeiro marquês de Palmela (mais tarde elevado à categoria de duque), adquire este palácio à herdeira da casa Angeja, D. Mariana de Castelo Branco. O palácio é remodelado e é inaugurado em 1841, com pompa e circunstância, em duas brilhantes festas. É contudo com o segundo (6) duque e marquês do Faial, D. Domingos de Sousa Holstein (1818-1864) que o palácio receberá de novo obras, que beneficiam em muito o edifício e o jardim, mandando construir, entre outros melhoramentos, o pavilhão neogótico para viveiro de aves (actualmente transformado em restaurante do Museu). Nesta campanha arquitectónica e decorativa, este aristocrata culto, contrata a parceria Cinatti (1808-1879), Rambois (c. de 1818-1882) e Pereira Cão (1841-1921) que trabalharão na nova campanha decorativa do palácio. Na verdade as relações entre Cinatti e os Palmela já vinham do tempo do 1º duque tendo sido continuadas por D. Domingos, que a este artista fez várias encomendas, nomeadamente para o palácio do Paço do Lumiar (7), que nos faz assegurar sem qualquer margem de dúvida a autoria das pinturas a fresco dos interiores deste palácio do Lumiar: Cinatti, Rambois e Pereira Cão. Joana Cunha Leal (8) estudou com profundidade as encomendas que os Palmela fizeram a Cinatti, sobretudo no âmbito da arquitectura. Estas abarcam uma profunda colaboração que vai desde a remodelação e acrescentos no palácio do Calhariz (Lisboa), passando pelo panteão monumental do cemitério dos Prazeres, até ao projecto não concretizado para a Quinta do Lumiar. Contudo, na sua tese de mestrado, esta historiadora de arte não se debruça tanto sobre a pintura decorativa. É

Esteves            Pereira            quem            nos            fornece            a            pista.

---

(5) Vide a entrada “Angeja-Palmela (Palácio)”, pp. 66-67 in AAVV, *Dicionário da História de Lisboa*, Dir. de Francisco Santana e Eduardo Sucena, Lisboa, Gráfica Europam, Lda., 1994.

(6) *Idem, ibidem.*

(7) Vide Joana Esteves da Cunha Leal, *Giuseppe Cinatti (1808-1879): Percorso e Obra*, tese de mestrado em História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1997. Vide Vol. I, pp. 110-129.

(8) *Idem, ibidem.*

Mas quem são estes artistas Oitocentistas que andam tão esquecidos?

Giuseppe Luigi Cinatti (Siena, 1808; Lisboa, 1879) estudou arquitectura com o seu pai na Academia de Belas artes de Milão e trabalhou como cenógrafo em Lyon (9). Veio para Portugal em 1836 por intermédio de Francesco A. Lodi para trabalhar nos cenários de S. Carlos. É neste teatro que se associa a Achile Rambois, também ele cenógrafo, parceria que se manterá até à sua morte. Cinatti foi muito procurado pelos seus trabalhos enquanto arquitecto e podemos citar entre muitos outros, para além das encomendas que satisfez para a família real, os inúmeros palacetes neoclássicos que projectou ou decorou para grande parte da elite Oitocentista: Bessone, José Maria Eugénio, Manuel Nunes Correia-Almedina, Anjos, José Maria Ramalho, Barão de Quintela, Conde de Castelo Melhor, os Palmela, e tantos outros. Foi igualmente autor de diversos jazigos, decorações efémeras e restauros, tal como o que projectou para a famigerada torre dos Jerónimos, que caiu em 1878.

Achile Rambois (Milão, c. de 1818; Lisboa, 1882), foi o seu companheiro inseparável (10). Contratado também por F. A. Lodi veio para Lisboa em 1834, cidade na qual trabalharia até à sua morte. Aqui conheceu o seu compatriota e aquele que viria a ser o seu *compagnon de route*, a quem se ligou por profundos laços de amizade. Especializado em cenários de arquitectura trabalhou para o S. Carlos e em colaboração com Cinatti em muitas das obras de arquitectura, decoração, pintura-decorativa, restauro e arquitectura efémera, tais como as decorações que realizou para as festas da exposição das flores no Passeio Público, em 1854; para as cerimónias do casamento do Rei D. Luís; ou para as exéquias da Rainha D. Maria II, em S. Vicente de Fora, em 1853. A esta parceria se juntaria o jovem setubalense, José Maria Pereira Júnior (1841-1921), Pereira Cão, de seu nome artístico, que a partir de meados da década de 50, conhecerá aqueles mestres e com os quais trabalhará nos restauros do palácio da Ajuda aquando do casamento o Rei D. Luís I com a princesa D. Maria

---

(9) Vide José Manuel Pedreirinho, *Dicionário dos Arquitectos Activos em Portugal do Século I à Actualidade*, Edições Afrontamento, Porto, 1994, pp. 85-86 e também Joana Esteves da Cunha Leal, *Giuseppe Cinatti (1808-1879): Percurso e Obra*, tese de mestrado em História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1997, II Vols..

(10) *Idem, ibidem*, p. 200.

Pia de Sabóia, e enquanto cenógrafo no S. Carlos (11). Esta sua condição de discípulo e colaborador manter-se-á durante quase vinte anos. A partir de então a sua carreira revelar-se-ia imparável. O próprio Cinatti emancipará este seu discípulo predilecto (12), que se tornará num pintor reconhecido e prestigiado nas suas diversas facetas artísticas: a de cenógrafo, a de pintor-decorador, a de pintor de cavalete, a de azulejista, tendo-se mantido activo durante mais de sessenta anos. A parceria Cinatti-Rambois foi inseparável e é muitas vezes difícil distinguir o que se atribui a um e a outro (13).

---

(11) Sobre a biografia de Pereira Cão vejam-se em primeiro lugar Esteves Pereira e Guilherme Rodrigues, *Portugal. Dicionário Histórico, Corográfico, Heráldico, Bibliográfico, Numismático e Artístico Ilustrado*, Lisboa, 1904-1915, sete Vols, Vol. V, pp. 635-638; Fran Paxeco, *Setúbal e as Suas Celebidades*, Oficinas S. N. de Tipografia, 1931, pp. 315-323 (que se baseia na biografia anterior); Óscar Paxeco, *Roteiro do Tríptico de Luciano*, Lisboa, Neogravura, 1957, pp. 75-76; Fernando de Pamplona, *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses ou que Trabalharam em Portugal*, Lisboa, Oficina Gráfica Limitada, 1957, Vol. III, pp. 204 e 210; Michael Tannock, *Portuguese 20 th Century Artists. A Biographical Dictionary*, West Sussex, Phillimore & Co Ltd., 1978, pp. 36 e 127 e ainda a *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, Lisboa-Rio de Janeiro, Editorial Enciclopédia Limitada, s/d, Vol. XXI, pp. 191 e 228.

(12) Afirma Esteves Pereira: “Em seguida aquelle triumpho artístico, Cinatti, que durante mais de 18 annos acompanhara com o sincero enthusiasmo da sua grande alma d’ artista, os progressos sempre crescentes do discípulo querido, indicou-o ao visconde de S. Lazaro, de Braga, para ir ali decorar o seu sumptuoso palácio”, in *Dicionário. Portugal...*, Vol. V, p. 635. Pereira Cão sobreviveria aos seus mestres por mais quarenta anos. Ao longo da sua vida, 1841-1921, manteve-se activo durante mais de sessenta anos e até às vésperas da sua morte. A sua obra é imensa no domínio da cenografia, pintura a fresco e azulejaria. Dele disse o seu primeiro biógrafo: “Pintor genérico, decorador e scenographo, cultivando com distincção, há mais de meio século, o ornato e as flores, em que é exímio, e a pintura cerâmica, especialmente os azulejos. Conhecendo e praticando todos os géneros e processos, antigos ou modernos, da pintura decorativa, interior ou exterior, dos edificios, taes como: o fresco, as temperas diversas, a óleo, a aguarella, etc., bem se pode considerar pelo menos o nosso derradeiro pintor frescante e o mais operoso dos pintores decoradores que ficaram do século XIX”, in *Ob. Cit.*, p. 635. (...) Deixando este artista uma vasta obra de Braga ao Algarve diz-nos ainda Esteves Pereira: “Em Lisboa (...) é raro o palácio que nas suas decorações não tenha qualquer pintura d’este artista (...)”. In *Idem, ibidem*, p. 636.

(13) Sobre esta dificuldade que permanece em distinguir nos seus trabalhos o que se deve a um a outro, afirma Esteves Pereira: “E difícil distinguir na collaboração dos trabalhos de Rambois e Cinatti, o que pertence a um e o que pertence a outro; no entanto parece, segundo os contemporâneos, que Rambois era sempre o architecto nos scenarios, e Cinatti o paizagista”, in *Portugal. Dicionário. ...*, Vol. II, p. 1036.



Vindos de Itália, depois de terem atravessado França e Espanha estabeleceram-se em Portugal, tendo aqui trabalhado até à sua morte. Inicialmente cenógrafos do teatro de S. Carlos, foram satisfazendo encomendas enquanto arquitectos-amadores (num País conturbado e tão carenciado de Academias e de profissionais), pintores-decoradores e restauradores, numa época em que a arte, a arquitectura, o restauro e a arqueologia se confundiam e se intercomunicavam. Esta condição de amadores, visto que para tal não possuíam uma formação específica ou um diploma, não impediu que realizassem obras de altíssimo nível, muitas vezes superando muitos dos seus correlegionários contemporâneos. Os dois mestres italianos eram muito conhecidos na Lisboa de então e na sociedade portuguesa da época. Inicialmente, devido aos cenários idealizados para o S. Carlos e depois através das diversas encomendas que foram realizando para a elite Oitocentista. Como já antes vimos, após uma primeira metade de século muito conturbada, Portugal viveu momentos artísticos de excepção, sobretudo a partir do casamento do rei D. Luís I com D. Maria Pia, que atraiu a Portugal uma série de artistas notáveis, franceses e italianos, que vieram injectar sangue novo num meio artístico parcialmente parado, antiquado e sonolento.

A pista que nos conduz à autoria dos frescos dos interiores do palácio Angeja-Palmela é-nos fornecida pelo escritor Esteves Pereira (14). Filho do primeiro casamento de Pereira Cão, João Manuel Esteves Pereira (1872-1944), de seu nome completo, funcionário público, escritor, historiador da indústria, e tradutor, foi co-autor, juntamente com Guilherme Rodrigues, do conhecido *Dicionário. Portugal...* para além de uma vasta obra a solo. No artigo biográfico em que faz a resenha da obra artística do seu pai, ao referir-se ao período de juventude de Pereira Cão em que este trabalhou junto de Cinatti e Rambois refere o seguinte: “ Entre os palácios particulares de Lisboa, que por esta época se decoraram, e onde Pereira Júnior trabalhou ao lado de tão bons mestres (15), podem mencionar-se: do duque de

---

(14) Sobre a biografia de Esteves Pereira vide *Dicionário. Portugal ...*, Lisboa, 1904-1915, Vol. II, p. 217; *Lello Universal, Porto*, Lello & Irmão, s/d., II Vols. Vol II, p. 513.

(15) Estes autores indicam ainda outros palácios decorados no mesmo período: “(...) de D. Luiz Carneiro, visconde de Coruche, de Bessone e de Iglezias, todos três sitos ao Largo da Bibliotheca; de António Lopes Ferreira dos Anjos, a S. Mamede, hoje do conde de Fontalva; do Marquez de Vianna, ao Rato, mais tarde do Marquez da Praia e Monforte (...); de Flamiano Anjos, na praça dos Restauradores ... in *Ob. Cit.*, Vol. V, p. 635

Palmella, ao Calhariz, e os do mesmo duque em Azeitão e no Paço do Lumiar”. Esteves Pereira é uma fonte de inestimável valor, que nos permite identificar grande parte da obra de Pereira Cão. Ele mesmo chegou, durante a sua juventude, a trabalhar nalgumas obras artísticas (16), juntamente com o seu pai, acabando depois por enveredar pelo caminho das letras e da política. Mas vejamos em mais pormenor a arquitectura deste palácio de recreio, outrora pertencente à Lisboa fora de portas.

Construído sob influência da arquitectura pombalina, pois é posterior ao terramoto de 1755, o palácio tal como o conhecemos hoje, vem-nos do tempo do 3.º marquês de Angeja. Arquitectonicamente nele destaca-se a ausência de uma fachada principal para o exterior: o acesso era, tal como ainda hoje, precedido de um pátio de entrada totalmente fechado. Esta casa senhorial de recreio apresenta duas fachadas, uma com três arcadas de cantaria, sóbria e simétrica, apresentando mansarda. A predominância dos planos horizontais confere à estrutura grande solidez, a qual é aligeirada pelos vazios das arcadas. Esta fachada corresponde à entrada principal do palácio que se envolve como uma galilé. No interior, desenha-se uma escadaria de quatro planos, encimada pelo brasão da família proprietária e residente e que desemboca no andar nobre. A segunda fachada mais elegante do que a primeira, estrutura-se em módulos de pares de janelas com uma dupla varanda central e mansardas. Segue-se a capela com frontão triangular, um pouco recuada. No tecto da galilé encontram-se as armas dos Palmela encimadas pela coroa de marquês, já que ao tempo ainda não eram detentores do título de duque. No andar nobre agora nos deteremos: ao longo das suas salas, podemos observar valiosos exemplares da pintura decorativa de meados de Oitocentos, que revelam o toque de diversas mãos. Desde as paredes, a pequenos frisos, até às próprias portas ou às suas bandeiras, podemos perscrutar parte do que foram os interiores de Oitocentos, naquele que foi considerado por Vilhena Barbosa, um dos mais belos palácios dos arredores de Lisboa (17). A intitulada sala oriental possui a toda a volta um lambrim de azulejos encimado por pintura a fresco que contorna todos os vãos e paredes e apresenta motivos *chinoiserie* tão ao gosto romântico. Um medalhão oval central de cor violeta

---

(16) *Idem, ibidem*, p. 217.

(17) Vide Vilhena Barbosa, “Fragmentos de um Roteiro de Lisboa” in *Archivo Pittoresco*, (163), T. VI, p. 306.

---

ilustra uma cena oriental encimada por decorações vegetalistas e cornucópias de laços e flores. Nestes motivos são evidentes duas (ou mesmo três mãos), mas só com muita ousadia se poderá afirmar o que se deve a um e outro artista. As próprias portas desta sala apresentam nas suas almofadas uma subtil decoração floral, que simula pender, presa por um laço, uma cinta de flores. A riqueza cromática é variada, suave e doce. A chamada sala da música é de uma muito maior riqueza decorativa e cromática. Percorrendo grande parte das paredes, a pintura a fresco em decoração estilo Império mistura motivos vegetalistas, com pódiums, colunas dóricas, templos, aves e seres fantásticos, leques e jarrões, aves canoras e instrumentos musicais, tais como violinos, flautas, pandeiretas e pautas musicais. O ambiente é alegre e festivo e esta corresponderia certamente a uma das principais salas de recepção do palácio. A qualidade plástica é grande e a simetria, perspectiva e fantasia estão bem conseguidas. A contígua sala das armas ou das bandeiras faz *pendant* com a sala anterior e continua-lhe o estilo, agora destacado em temas e objectos marciais que se enrolam e dispõem caprichosamente de modo a obter um belo efeito estético: aljavas com setas, lanças, espadas e outras armas, escudos e bandeiras, rodeados por cordões vegetalistas e coroas de louros e aves majestáticas e simbólicas. A sala seguinte, um pequeno hall, que antecede todas as outras salas acrescenta unicamente um pequeno friso floral muito simples que percorre simetricamente todas as paredes e que obtém no seu quase apontamento um efeito leve e despretensioso (da autoria de Basalisa?). Por fim temos o salão nobre, a maior sala deste palácio, que apresenta um tecto com estuques ornamentais de elevadíssima qualidade, em tons de rosa pálido, branco e cinza claro. Sobre as sete portas que confluem nesta divisão, vemos sobre as suas bandeiras, paisagens marítimas idealizadas, que transmitem diversas atmosferas e estados de alma e em que a presença de margens, cais, ruínas da antiguidade e silhuetas de navios misteriosos sulcam os portos a caminho de terras longínquas. Muito ao gosto romântico, estas sete pinturas devem-se certamente ao pincel de Cinatti, especialista de paisagens (18). A datação destes frescos pode inscrever-se com alguma pequena margem de erro, no intervalo que fica entre o final da década de 50 e o início e meados da década de 60, do século XIX, correspondente

---

(18) Existe ainda uma outra sala com enormes armários cantoneira pintados à mão e uma capela, que escapou ao estudo desta resenha que se dedica, principalmente, à pintura decorativa de interiores da arquitectura civil.

---

ao tempo de convívio e aprendizagem de Pereira Cão junto daqueles mestres e ao seu contemporâneo encomendador, D. Domingos de Sousa Holstein, 2.º duque de Palmela.

É esta a riqueza da pintura decorativa dos interiores do palácio Angeja-Palmela, que podemos atribuir sem margem de dúvida às mãos daquela triade constituída por Cinatti, Rambois e Pereira Cão.

Aqueles que visitam o Museu do Traje ou os seus jardins luxuriantes, deverão também deter-se, para além de admirar os trajes e costumes do quotidiano de diversas épocas, na decoração a fresco e nos estuques ornamentais, tão pouco valorizados pela historiografia de arte, e pelos públicos, daquele que foi um palácio às portas de Lisboa e que agora faz parte integrante da cidade. À pintura decorativa a fresco não foi ainda atribuído o seu devido valor e no que diz respeito a este palácio, a autoria dos seus frescos permanecia até agora esquecida.

#### Palácio Palmela: Rua da Escola Politécnica

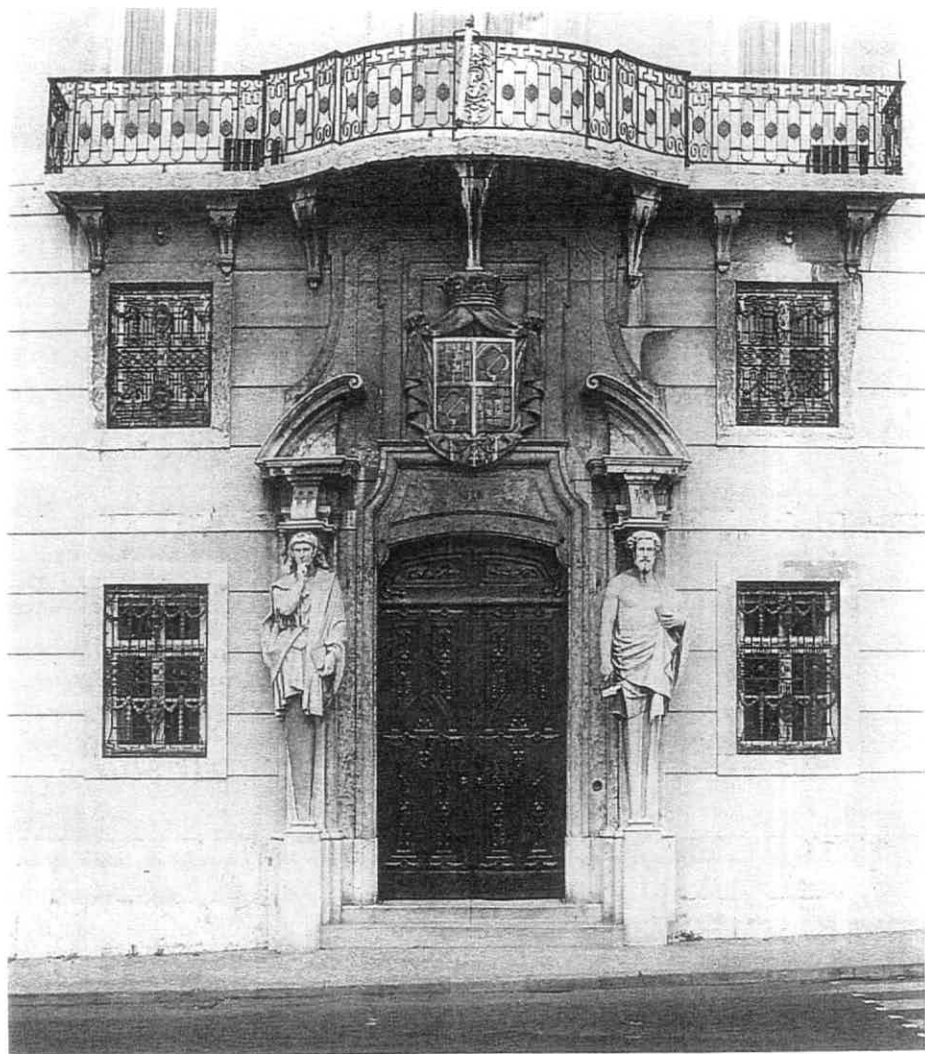
O Palácio Palmela sito na Rua da Escola Politécnica, com os seus nove vãos de fachada de três andares e que hoje alberga a Procuradoria-Geral da República era um dos principais edifícios palacianos desta família. Este edifício, datado do século XVIII, chegou a ser a casa do famoso arquitecto de obras-públicas, Manuel Caetano de Sousa, a quem D. Maria I, a monarca da “Viradeira” doara a extrema da antiga Quinta do Noviciado dos Jesuítas, zona que fazia fronteira com o Rato. A casa foi construída a partir de 1792 com o apoio de sobras que a soberana dera ao seu arquitecto, pedra proveniente da construção da Basílica da Estrela e do Chafariz do Rato. Após a morte de Manuel Caetano de Sousa a casa passou às mãos do seu filho, Francisco António, também arquitecto, e que se viu implicado na conspiração do general Gomes Freire de Andrade, em 1817, contra aquilo que considerava ser a excessiva presença inglesa em Portugal. Gomes Freire residia ali perto, na Rua do Salitre, e parece que a casa serviu também para reuniões preparatórias para esta conjura que viria a abortar. Descoberto Francisco António foi deportado para África, o edifício foi confiscado, ficando na posse do Estado, instalando-se ali a Intendência Geral da Polícia. Em 1822 foi à praça sendo arrematado por Henrique Teixeira de

Sampaio, o primeiro Barão de Teixeira e primeiro Conde da Póvoa, personagem riquíssimo, que durante a Guerra Peninsular fez fortuna com o monopólio do exclusivo dos fornecimentos ao exército, monopólio este dado pela Coroa. Teixeira de Sampaio efectuou alterações neste edifício, subindo-lhe um andar, aumentou as comodidades, dando-lhe um ar palaciano, transformou a capela e criou novos acessos internos. Fechou o saguão e mandou desenhar uma imponente escadaria que conduz ao primeiro andar e ao andar-nobre. Esta campanha arquitectónica e decorativa é já inteiramente neoclássica. A disposição das divisões internas é alterada, desenham-se salões palacianos, que são decorados. Teixeira de Sampaio morre em 1833, e pouco depois morre o seu filho varão, ainda menor, o segundo Conde da Póvoa. Esta propriedade e a sua herança caem nas mãos da sua filha, D. Maria Luísa. D. Maria Luísa, cuja mão era então muito disputada em Lisboa, virá a casar com o filho dos Palmela, o futuro segundo duque. Deste casamento nasce em 1841, D. Maria Luisa de Sousa Holstein, mais tarde terceira duquesa de Palmela. Esta casa tornar-se-á numa das principais casas lisboetas, muito activa na vida social e cultural da segunda metade do século XIX. A terceira duquesa foi também artista, discípula de Anatole Calmels, artista francês que viera para Lisboa. No jardim deste palácio, num pavilhão de inspiração alemã, instalará o seu atelier de escultura e de louça, que ficará conhecido como a louça do Ratinho. A duquesa esforçou-se por tornar esta casa digna e por ser um autêntico palácio. No seu interior conservava grande parte da colecção de arte construída pelo seu avô, o primeiro duque, em que se destacavam telas de Sequeira. Procurou também melhorar a arquitectura do espaço e decorar os seus interiores. Datam do seu tempo, em sucessivas campanhas de decoração, difíceis de datar com precisão, o alargamento de salas, como a grande casa de jantar, tectos de estuque e paredes e a encomenda do gradeamento exterior, obra que veio directamente de Paris. Os muros de suporte do jardim foram embelezados com balaustradas e vasos de pedra, dando maior magnificência ao conjunto, fecharam-se as portas laterais do piso inferior e cobriram-se de pedra rosada todo o antigo reboco das quatro fachadas do palácio. Em 1902 refez-se a porta principal (estas obras foram conduzidas pelo arquitecto José António Gaspar, autor, entre muitos outros edifícios, da antiga Casa da Moeda) que ficou assim ladeada por duas cariátides da autoria de Calmels, representando a “Força Moral” e o “Trabalho”, encimada pelo escudo de armas da família, os Sousa-Arronches (ou Sousa Calher) com a coroa ducal, e o manto de arminhos do seu pariato. Já no século

XX, o 5.º duque, D. Domingos de Sousa Holstein, embaixador em Londres, conseguiu ainda dar lustro aquele vasto casarão. Após a sua morte, em 1968, o Palácio foi vendido ao Estado. Ainda hoje em dia o edifício não consegue esconder a sua história atribulada, que desde 1792 procurou sempre ir enobrecendo aquilo que inicialmente era apenas um grande casarão, sem pretensões arquitectónicas ou aristocráticas. A quem podemos atribuir as pinturas decorativas interiores deste palácio Palmela? Com alguma margem de dúvida à dupla Cinatti e Rambois, ajudada pelo seu discípulo Pereira Cão, pois conforme nos indicam Esteves Pereira e Guilherme Rodrigues estes três artistas trabalharam em conjunto nos diversos palácios Palmela, no Calhariz, no Paço do Lumiar e em Azeitão. Talvez tenham, também, efectuado trabalhos decorativos neste palácio. Estes artistas terão restaurado as pinturas primitivas do tempo do primeiro Barão de Teixeira e primeiro Conde da Póvoa, e terão feito algumas alterações, provavelmente na década de 60 (quando Pereira Cão era ainda seu discípulo) e no tempo da terceira duquesa, D. Maria Luísa. Existe também algum grau de parentesco entre estas pinturas e as existentes no Paço do Lumiar. Também nas imediações deste palácio já existiam decorações destes artistas, nomeadamente, no Largo do Rato, o Palácio dos marqueses de Viana Praia e Monforte, parentes da família Palmela. O palácio do Calhariz desta família foi decorado por estes artistas, mas no século XX, quando foi adquirido pela Caixa Geral de Depósitos, o seu interior foi inteiramente modificado. Ali bem perto, Pereira Cão virá também a decorar o palacete Ribeiro da Cunha, e uma pastelaria, na Rua D. Pedro V. José Sarmento de Matos ao referir-se à campanha decorativa do primeiro barão de Teixeira, afirma: nos salões palacianos, decorados com pinturas murais é “manifesta a influência do gosto de Jean Pillement, executadas por um artista não identificado, um dos múltiplos seguidores do pintor francês que, por então, proliferaram em Lisboa. A tradição segundo a qual algumas dessas pinturas seriam do próprio Pillement é manifestamente errónea, quer por razões cronológicas quer, ainda, por não evidenciarem a qualidade que caracterizou a obra do mestre gaulês” (19).

---

(19) José Sarmento de Matos in *A Sétima Colina. Roteiro Histórico-artístico*, Coord. De José-Augusto França, Livros Horizonte, Lisboa, 1994, p. 131.



4 – Entrada nobre do Palácio Palmela (Rua da Escola Politécnica).



5 – Pormenor de uma das pinturas a fresco dos interiores deste palácio, uma cena campestre com notória influência de Pillement.

Vejam os a decoração a fresco deste palácio: no primeiro andar, depa-ramo-nos com uma saleta decorada em motivos *chinoiserie*. Esta pequena saleta, certamente um quarto de apoio, ou um chamado quarto de vestir, possui um tecto em que se simula, estilizada, em volta do florão onde de colocará um lustro de iluminação, uma sombrinha feminina aberta, dando a ilusão de tecido. Nas paredes desta saleta sucedem-se pinturas com motivos orientais, uma personagem de traços asiáticos que brinca com uma criança; um oriental que se abana com um leque; uma oriental que acena despedindo-se. O friso que percorre o tecto apresenta cariátides estilizadas, rodeadas de folhagem estilizada e nos cantos aves, e mesmo pratos de loiça oriental decoram este tecto de reduzidas dimensões. É uma das salas mais ricas deste palácio; no salão contíguo a dourado nas paredes depa-ramo-nos com cachos de uvas que trepam pelas paredes e no friso aves e cornucópias de flores. Nas sobreportas encontramos grupos de puttis rechonchudos, num quadro parecem caçar aves; noutros, com uma malha de pesca, recolhem abundante peixe; noutros encontram-se em plena natureza silvestre; nas cartelas das esquinas sobre um fundo negro encontramos em tons de cinzento figuras femininas que dançam, e bailam, utilizando diversos instrumentos musicais; ao centro, no tecto, uma deusa, rodeada de feras e envolta num manto rosa parece convidar ao baile erguendo no braço direito uma pandeireta. Se atendermos à temática da pintura podemos afirmar que este foi provavelmente o salão de baile deste palácio. A qualidade das pinturas das sobreportas é superior à que vemos na figura do tecto que não parece tão bem conseguida. Esta foi provavelmente o salão de baile do primitivo palácio; a saleta contígua possui uma pintura mais ingénua. No tecto recria-se um ambiente fresco e primaveril. Ao centro uma andorinha, donde pende um candeeiro, envolvida por uma sebe de jardim estilizada na qual se entrelaça variada folhagem. Nos cantos, bustos imperfeitamente desenhados marcam as fronteiras, donde irrompem vasos de flores que seguram a estrutura do jardim, tudo isto rodeado por um cortinado rosa que simula quase uma tenda. Um ligeiro friso de folhagem estilizada percorre o tecto, sempre simulando tecido; na saleta, em tons de amarelo, são intercalados leques entre folhagem estilizada; ao meio no florão do tecto, em verde e amarelo, plantas estilizadas, assinalam o centro donde pende o candeeiro. À altura de meia parede folhagem estilizada emoldura medalhões com perfis de personagens desconhecidos (muito berrante e inferior à pintura do tecto e das demais divisões, esta pintura, é com, alguma certeza, produto



de um mau restauro, que lhe retirou provavelmente a delicadeza cromática da pintura original); no salão nobre, uma das salas mais magníficas possui ao centro uma boa pintura em que figura um querubim acompanhado por um anjo. Rodeando este conjunto vasos de flores e cornucópias, e nas paredes medalhões, e colares que seguram estruturas donde irrompem seres fantásticos, alados, altares, deuses e cavalos marinhos; a saleta possui uma ambiência mais próxima da estética de Pillement e do pré-romântico. Nas paredes abrem-se cortinados com flores entrelaçadas, simulando quase que uma cena de teatro, e que parecem contar uma narrativa. Numa paisagem imaginária destaca-se um pequeno grupo que vem a cavalo; noutra vemos o mundo rural, um camponês de um alto de uma colina, observa uma mulher que transporta dois bois; no tecto pássaros dóceis e românticos espalham-se sobre ramos de uma natureza artificializada e decorativa.

#### Palácio Alves Machado/Cerqueira

O palacete que ficou conhecido como Alves Machado, depois Cerqueira, foi construído em 1875, em terreno que José Alves Machado comprou ao Dr. Adriano Salgueiro. Estes Alves Machado eram uma família originária de Cabriz, uma pequena povoação no Norte de Portugal. Fizeram fortuna no Brasil. Quando José Alves Machado morre, a propriedade passa para o seu irmão Joaquim que estava emigrado no Brasil. Em 1879 foi feito Visconde de Alves Machado, durante o governo de Fontes Pereira de Melo, e em 1886, conde do mesmo título. As decorações deste palacete encontram-se felizmente datadas, e podemos, assim, sem margem de dúvida, dizer que terminaram a sua execução em 1892, devendo-se ao punho de Pereira Cão, tal como nos confirma também o seu primeiro biógrafo (20).

Nesta mesma rua do Salitre, Pereira Cão pintara também os palacetes de António Ribeiro Ferreira, e a Casa Sampaio, já demolidos no início do século XX. Diz-nos Fran Paxeco, “arrasaram na Rua do Salitre, a Casa Sampaio, onde havia boas decorações”(21). Este palácio é vendido em 1899, pela quantia de 35 contos, com todo o recheio ao Conselheiro Joaquim Cerqueira. Também fora emigrante no Brasil e foi um dos fundadores do Gabinete Português de Leitura que se encontra na cidade

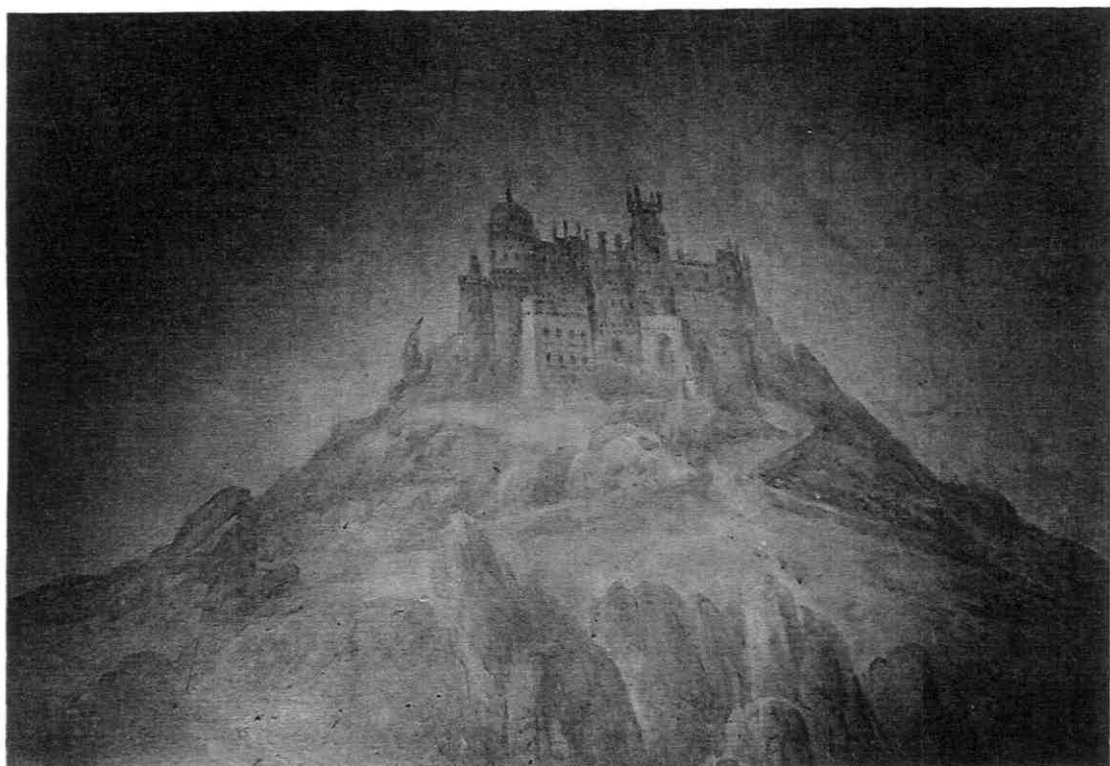
---

(20) Vide Esteves Pereira e Guilherme Rodrigues, *Ob. Cit.*, Vol. V, pp. 635-638.

(21) Vide Fran Paxeco, *Ob. Cit.*, p.318.



6 – Fachada do palácio Alves Machado/Cerqueira, na Rua do Salitre (Lisboa).



7 – Pormenor de um fresco da autoria de Pereira Cão na escadaria do interior deste palácio e que representa o Palácio da Pena ainda sobre uma serra pedregosa e sem vegetação.

Do Rio de Janeiro. Naquela cidade associou-se aos familiares de Ramalho Ortigão. Este Conselheiro vivia em Lisboa de Outubro a Junho, e recebia e dava festas nesta sua casa. O resto do ano residia em Viana do Castelo, cidade donde era natural. Possuía frisa no São Carlos e frequentava a sociedade lisboeta. Tendo sido por duas vezes deputado, viria a falecer na cidade nortenha donde era natural em 1916.

Vasto casarão em rua estreita, escura e serpenteante, atrás de uma fachada austera, esconde-se uma decoração interior requintada e de primeira linha. Passando o hall deste palacete surge-nos uma bela escadaria de caracol em ferro, bem lançada e que percorre os diferentes pisos do edifício. No último andar uma cúpula interior ilumina o edifício. Possui à sua volta a claro-escuro, dando a ilusão de relevo, uma boa pintura. No friso que percorre a clarabóia encontramos medalhões sobre um fundo azul com a efígie de personagens desconhecidos, não tão bem conseguidos como a restante pintura deste palácio. Nas paredes, entre as portas das diferentes salas, flores de lis estilizadas conseguem dar o ar de relevo, num falso papel de parede. Vejamos agora as salas. Numa primeira no tecto simula-se um tecido vermelho adamascado e no friso, a claro-escuro surgem flores estilizadas, que abraçam rosas. Nos cantos uma paleta aparece pousada sobre dois pincéis e um bastão de pintor. Numa sala contígua, sobre fundo verde desenha-se um profuso emaranhado recortado de plantas. Numa pequena saleta duas andorinhas sobre um céu nublado e idealizado parecem fazer jogos de sedução. Noutra sala desenha-se um elaborado mundo romano. Na sala contígua é o mundo etrusco, em tons de cinzento e dourado, que vemos aparecer. Noutra sala aparece o convencional estilo Luís XV, num requinte considerável. Noutra sala é o neo-árabe que nos aparece num prodigioso estuque inspirado certamente nos palácios do Alhambra. Mas talvez os trabalhos mais interessantes deste palácio e claramente românticos se encontrem nas paredes que acompanham os patamares e a escadaria de caracol. Nelas vemos vistas idealizadas de Portugal, algumas talvez feitas a partir de pequenos apontamentos do natural, outras talvez de memória. De um lado vemos uma vista de Sintra com o palácio da Pena e a sua serra ainda pedregosa e sem vegetação, um documento histórico a fresco de primeira importância, e que destaca na serra nua, a mole majestosa do palácio do príncipe-consorte alemão. Nesta pintura vemos os dotes de Pereira Cão, que aqui parece ter pintado um cenário para uma ópera Verdiana. Noutra parede vemos uma vista de Braga, com o escadório do Bom Jesus, cidade que Pereira Cão

aliás conhecia muito bem e onde já estivera por diversas vezes para satisfazer encomendas. Acompanhando estes cenários vemos aves e flores de que Pereira Cão era um exímio especialista, como pequenos pássaros, cisnes, cegonhas, papagaios e catatuas, avestruzes e faisões. Este é sem dúvida um dos melhores e inspirados trabalhos decorativos de Pereira Cão, que pode, nesta encomenda, desfilar os estilos que dominava e que seriam certamente do agrado do seu opulento encomendante.

### Palácio Ribeiro da Cunha

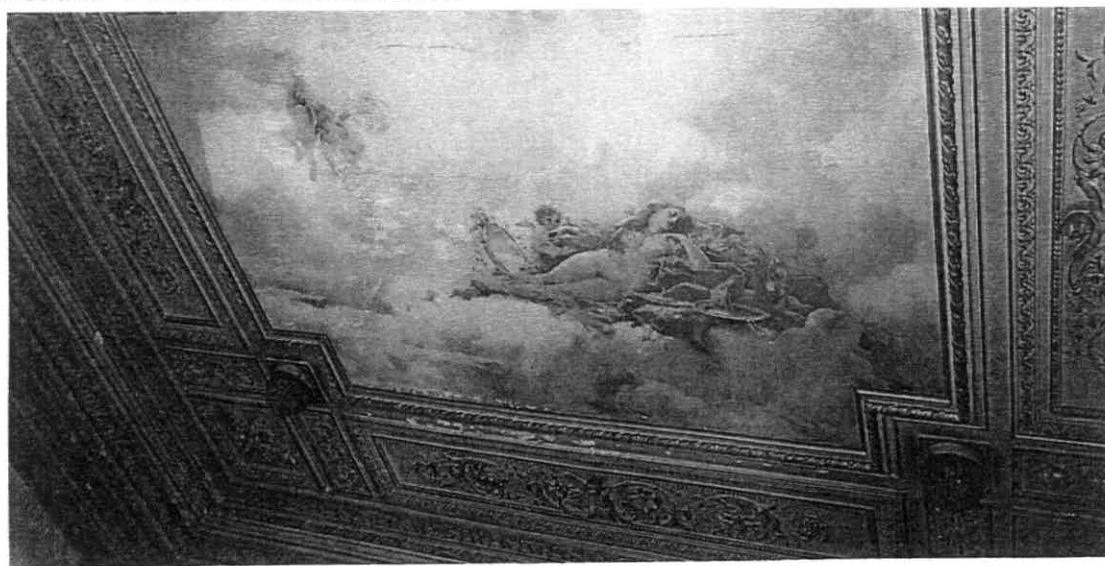
A zona do Príncipe Real tornou-se, também, ao longo da Regeneração num dos locais predilectos de erecção de novas moradias para a nova classe social emergente: a burguesia, que procurou, após possuir bens, enlaçar-se com membros da velha aristocracia, nas novas festas e salões das épocas de Luís I, e D. Carlos e conseguir títulos, mercês ou graus de cavaleiro. É o caso da família Ribeiro da Cunha, que mandou construir em 1892, o palacete neogótico que coroa um dos flancos da desafogada Praça do Príncipe Real. Zona residencial por excelência, comunicando com a Rua da Escola Politécnica, a Rua D. Pedro V, no coração do Bairro Alto e perto dos teatros, botequins e cafés do Chiado, em redor do triângulo formado pelo Largo do Rato, Avenida da Liberdade, Príncipe Real e Chiado, aqui se foram estabelecendo algumas destas famílias emergentes, tal como outras o iam fazendo ao longo da Rua da Junqueira, Alto de Santa Catarina ou Rua de São Bento. Era neste espaço, que hoje faz parte do centro histórico de Lisboa, que quase tudo se desenrolava. Algumas destas famílias não eram naturais da capital, tinham partido do Minho e feito fortuna no Brasil, os chamados brasileiros, que tão ridicularizados foram (22); outros vinham do Alentejo profundo; outros possuíam as suas extensões em casas de campo no actual Ribatejo, antiga Estremadura, província próxima da capital, mas suficientemente longe para se poder descansar, frequentar uma certa sociedade ou até exilar-se cá dentro, tal como fez Alexandre Herculano, na sua propriedade de Vale de Lobos, na aldeia de Azóia, arredores de Santarém, ou fará o Dr. Oliveira Feijão, médico particular do Rei D. Carlos, que adquiriu à família Freire, a vasta Quinta da Mafarra, nos arredores de Santarém, tendo aí passado os últimos anos da sua vida.

---

(22) Veja-se o romance, *O Brasileiro Soares*, de Luís de Magalhães, seguidor de Eça de Queirós.

Mas vejamos quem era esta família Ribeiro da Cunha? Como foi visto este seu palácio aquando da sua construção e como Pereira Cão chegou a decorar os interiores deste edifício.

O palacete Ribeiro da Cunha deve-se ao projecto arquitectónico de Henrique Carlos Afonso e deu entrada na Câmara de Lisboa em 1877. No dizer de Helder Carita este palacete fica a dever “mais à cenografia que à arquitectura” (...) e “vem inscrever-se numa moda arquitectónica onde o valor formal é preterido em favor de uma qualidade de envolvimento e evocação poética. Esta tendência romântica, que se exprimiu sobretudo por diferentes revivalismos, tem no entanto em Lisboa, através do Palacete Ribeiro da Cunha, um caso raro de revivalismo neo-árabe” (23). A herdeira dos Ribeiro da Cunha, casou com um Sommer, donos da imensa propriedade que antes pertencera à Ordem de Cristo, a Quinta da Cardiga, nos arredores da Golegã. O palacete Ribeiro da Cunha foi depois adquirido pelo financeiro Ernesto Seixas, e depois passou para o Dr. Caroça, cuja família se ligou à família Lopo de Carvalho, os mesmos que vêm a adquirir a vastíssima propriedade e palácio da quinta da Alorna, antes propriedade da Condessa de Junqueira e da Marquesa de Alorna, em Almeirim. A fortuna destes Ribeiro da Cunha era originária de capitais oriundos do Brasil. Dizem ser uma imitação de um outro palácio que existia na vila brasileira de Manaus.



2 – Tecto de um quarto do primeiro andar do palácio Ribeiro da Cunha, da autoria de Pereira Cão.

---

(23) Vide Helder Carita in José-Augusto França (Coordenação de), *A Sétima Colina. Roteiro Histórico-Artístico*, Lisboa, Livros Horizonte, 1994, p. 98.



8 – Fachada do Palácio Ribeiro da Cunha, no Príncipe Real

O verrinoso e agudo escritor alentejano Fialho de Almeida, viu nas cúpulas deste edifício, o formato de “melancias”. Caso insólito numa praça sóbria, mas também, incompreensão e desconhecimento de um pretenso “estilo mourisco” e revivalismos tão em voga nalguns países europeus, como Espanha, ou até mesmo Inglaterra. E por outro lado, talvez, característica bem portuguesa, uma certa inveja pelos bens materiais, ostentação daqueles que eram sempre considerados novos ricos ou sem classe. O edifício é bem proporcionado e corresponde ao eclectismo da Lisboa do último quartel do século XIX. Exteriormente possui quatro cúpulas que se elevam nas quatro extremidades da planta. A escadaria da entrada nobre e que dá para a Praça do Príncipe Real é bem proporcionada e rematada e conduz-nos a um pátio central que se abre numa galeria e arcos, que no seu segundo andar é rebaixada, possuindo menos monumentalidade. Este ar luxuoso e exótico transporta-nos para Sevilha, Granada e Córdoba, ou para a sala “fumoir” do Rei D. Afonso XIII, no palácio de Aranjuez, para o palácio de Pilatos, em Sevilha. Ou para as pinturas francesas com ambientes íntimos e orientalizantes. Estes revivalismos, autênticas encenações cenográficas atingem o seu auge, em Portugal, na Quinta da Regaleira, em Sintra, de Monteiro Milhões e no Palace Hotel Bussaco, antigo pavilhão de caça do Rei D. Carlos, transformado pelo risco de Maninni. Estamos na Lisboa do Teatro, e da Ópera, dos arquitectos, cenógrafos, botequins e tabernas, a Lisboa dos nossos trisavós. Neste edifício já Pereira Cão trabalha a solo, autonomizado de Cinatti e Rambois. E realiza para as entradas do edifício pinturas em *trompe l’oeil*, a claro escuro, dando a sensação de relevo. Novamente é o artista que cresceu no mundo do teatro e que está habituado a realizar cenografias, a criar o falso, parecendo verdadeiro. No primeiro andar compõe duas salas, um quarto em que permanece um medalhão oval decorado com uma figura feminina e uma sala em estilo Império, mais convencional, correspondendo a uma certa pintura de catálogo, decorando inclusive as almofadas das portas e as sobreportas com o N de Napoleão. O trabalho é académico, soltando-se o artista mais na decoração daquilo que pensamos ser um dos quartos de dormir. Em quanto tempo terá executado estas pinturas? Onde param os croquis que deram origem a estas decorações? Onde está o contrato e a encomenda? Quando terá recebido por esta encomenda? Perguntas que, de momento, permanecem sem resposta. A figura feminina, uma Vénus mitológica, apresenta a voluptuosidade do seu corpo. Dorme com ar tranquilo e tem atrás de si um pequeno querubim ou anjo-protector que lhe agarra docemente na mão direita e



a beija; rodeada de tecidos ricos, sedas, um jarro e uma bandeja lava-mãos, e adornada por jóias que descaem sobre os seus seios nus. A esplêndida cabeleira cobre parcialmente o outro seio enquanto o cabelo se mistura com os tecidos sobre os quais repousa. Aos seus pés, um espelho, esse ícone da arte, mistério, verosimilhança, verdade ou mentira, sonho ou pesadelo, reflecte um cenário celestial de nuvens cinzentas, rosas e azuladas. Outros dois puttis flutuam arrastando consigo um tecido esverdeado que cobre parte do corpo desta Vénus.

#### Palácio da Condessa da Junqueira

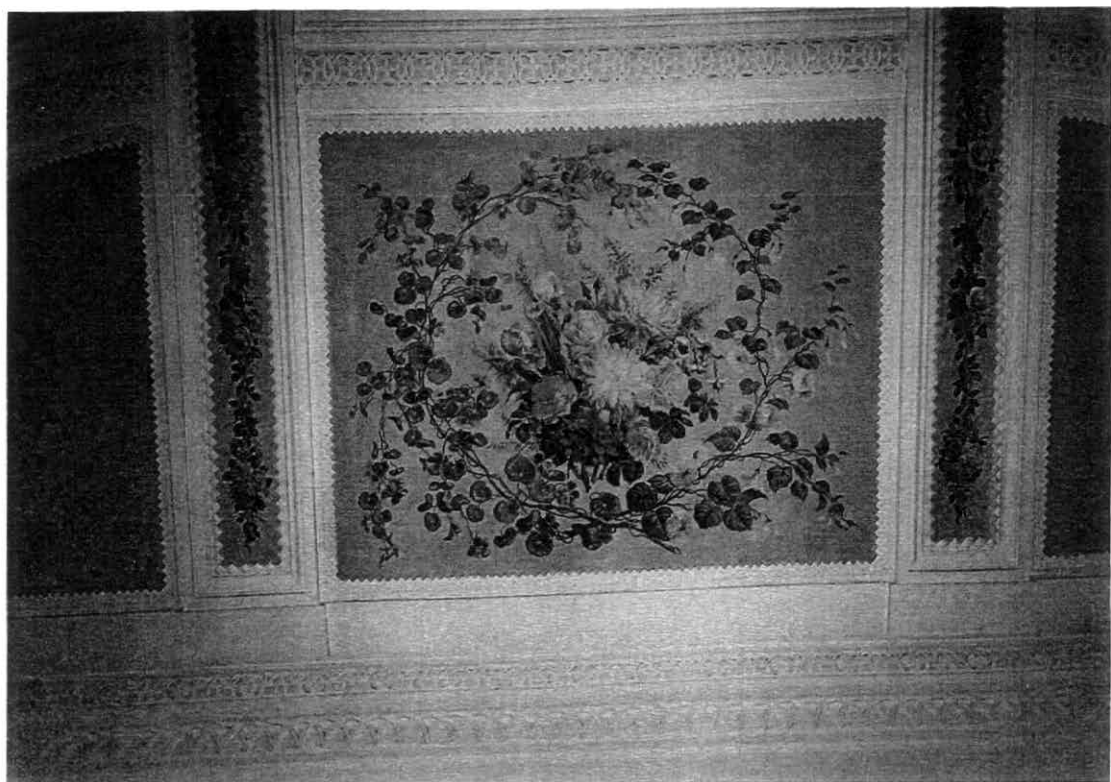
O Dr. Caroça, da mesma família que comprou a Ernesto Seixas o Palacete Ribeiro da Cunha, casou a sua herdeira casou com um membro da família Lopo de Carvalho, que passaram também a ser os detentores, no Ribatejo, da Quinta da Alorna. Esta propriedade de cerca de 3000 hectares possui escondida num recatado e frondoso parque um belo edifício: o palácio da Alorna, cujo pátio principal está rodeado por casario agrícola, adegas, lagares, estábulos, e cujas traseiras dão para um terreiro/parterre que nos leva até um portão que dá para um cais particular sobranceiro ao Tejo. Em tempos idos a sua família proprietária poderia vir de Lisboa, e subir o Tejo, chegar a Almeirim e entrar na sua propriedade discretamente sem que disso se apercebessem, já que entravam pelas traseiras. Este palácio pertenceu à famosa Marquesa de Alorna, poetisa consagrada, e mais tarde à Condessa de Junqueira, D. Emília Angélica Monteiro de Sampaio (nasceu a 15/4/1859), filha de Francisco José Gomes Monteiro e de D. Luísa Leite. Este casal teve dois filhos:



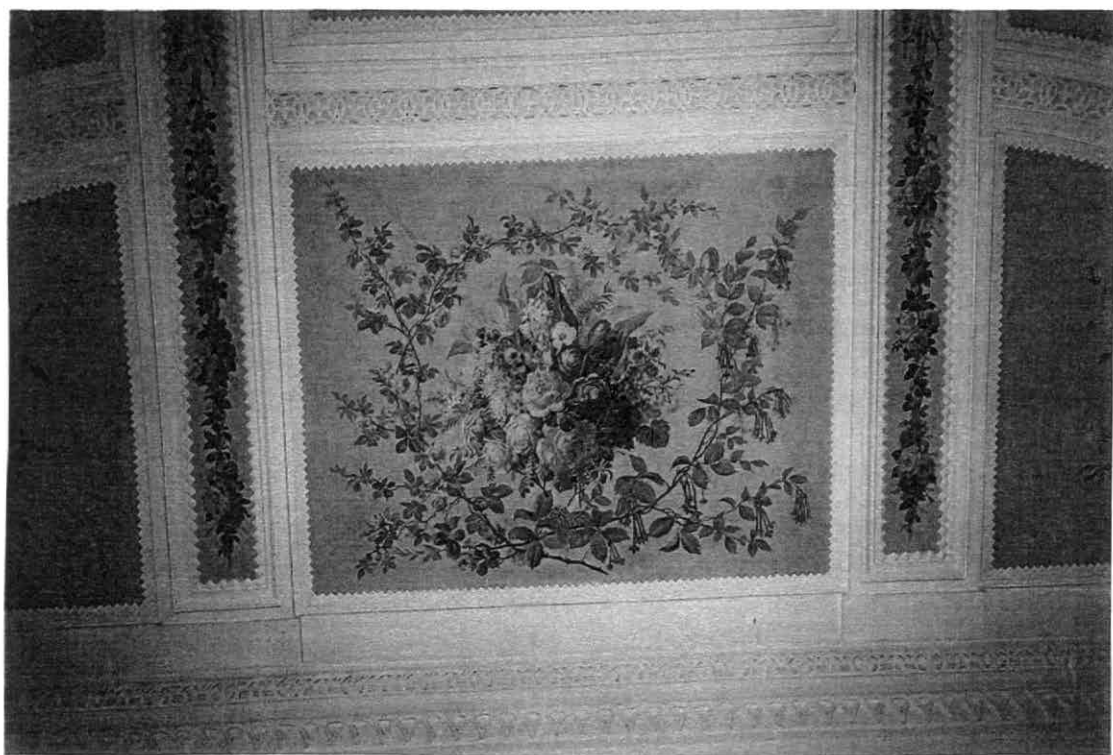
9 – Fachada sul do palácio da Condessa da Junqueira (Quinta da Alorna, Almeirim).



Francisco, que morreu novo e Emília, que passou assim a ser a única herdeira dos primeiros viscondes da Junqueira. D. Emília Angélica, segunda Condessa de Junqueira casou com José da Paz de Castro Seabra (nasceu em Lisboa, na Freguesia de São Mamede e faleceu em Cascais a 9/5/1901). Era filho de Joaquim Pedro Seabra, 1º Visconde de Botelho Seabra, fidalgo da casa real, comendador das ordens de Cristo, de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa e de Carlos III, de Espanha, e de sua mulher, a viscondessa, D. Ana José de Sousa Miranda e Castro. Este era doutor em Filosofia pela Universidade de Iena, adido honorário à legação de S.M.F. em Berlim, comendador das Ordens de Cristo e de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa, fidalgo cavaleiro da casa real e proprietário. Esta casa passou depois para o médico Dr. Caroça e posteriormente para a família Lopo de Carvalho, com o qual a sua descendente se enlaçou. O palácio é um belo solar de feição romântica de princípios do século XIX. Na fachada principal, sobre o frontão, corre uma galeria-loggia que permite iluminar o primeiro andar do edifício. Nos arcos da fachada principal estão apostos quatro medalhões representando as quatro estações do ano, ou o ciclo da vida. No parque encontramos a estátua de Flora. Outros bustos nos arcos de passagem para os pátios conferem a esta mansão ribatejana o ar de casa aristocrática com ambiente italianizante. As pinturas a fresco executadas por Pereira Cão podem datar-se provavelmente entre as décadas de 60 e 70, já que foram feitas aquando o palácio pertencia à Condessa de Junqueira. O palácio não ultrapassa as vinte divisões. Subindo a escadaria nobre da casa, chegamos ao primeiro andar. Este hall comunica com os vastos salões e com os quartos de dormir de mais recatada dimensão. Num quarto de dormir, ao centro, no tecto, uma figura feminina rodeada de andorinhas senta-se sobre um arbusto; percorrendo o tecto diversas flores como rosas, jarros, crisântemos dão um ar fresco e primaveril a este quarto; um quarto contíguo é decorado por flores, aves sobre ramos e vegetação idealizada, pontuada por elementos tão estranhos como uma bengala, aljavas de setas, ou tochas acesas. No tecto ao centro, um grupo de três anjos parecem conviver. Todo este conjunto em tons de salmão é percorrido por flores. Noutro quarto a pintura é mais esquemática. Uma Nossa Senhora surge, são representadas efigies de figuras mitológicas, misturando-se o sagrado e o profano. Ao centro um leque aberto, um espelho de toucador e flores decoram o tecto. Este seria com certeza um quarto de dormir ou de vestir da dona da casa, em que os elementos



10 – Pormenor de um tecto revestido de flores pintadas a fresco da autoria de Pereira Cão, no palácio da Condessa da Junqueira.



11 – Outro pormenor do mesmo tecto.

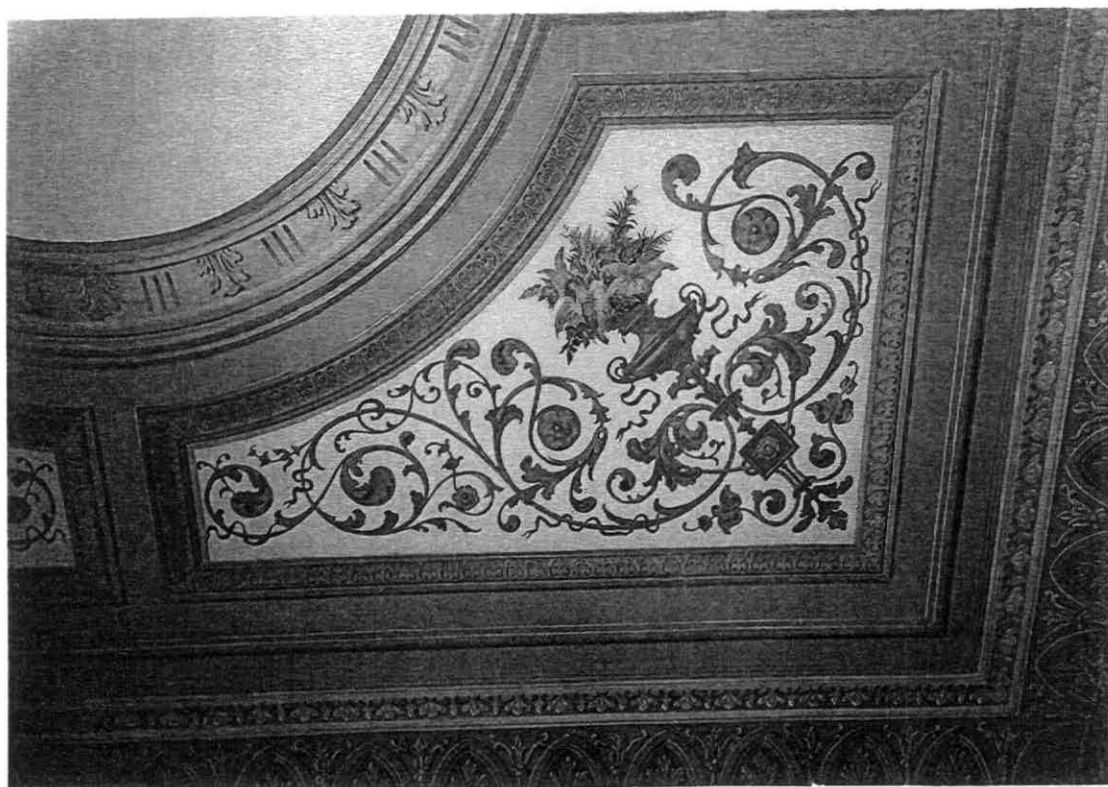
femininos pontuam o tecto principal. O tecto é percorrido por um friso de gesso trabalhado, que dialoga com a pintura-decorativa. Este não é certamente um dos mais brilhantes dos trabalhos de Pereira Cão e deve-se com certeza, ainda a uma fase jovem da sua carreira, datada, com alguma margem de risco entre as décadas de 60/70 do século XIX, como vimos anteriormente.

#### Palacete de Cipriano Calleya

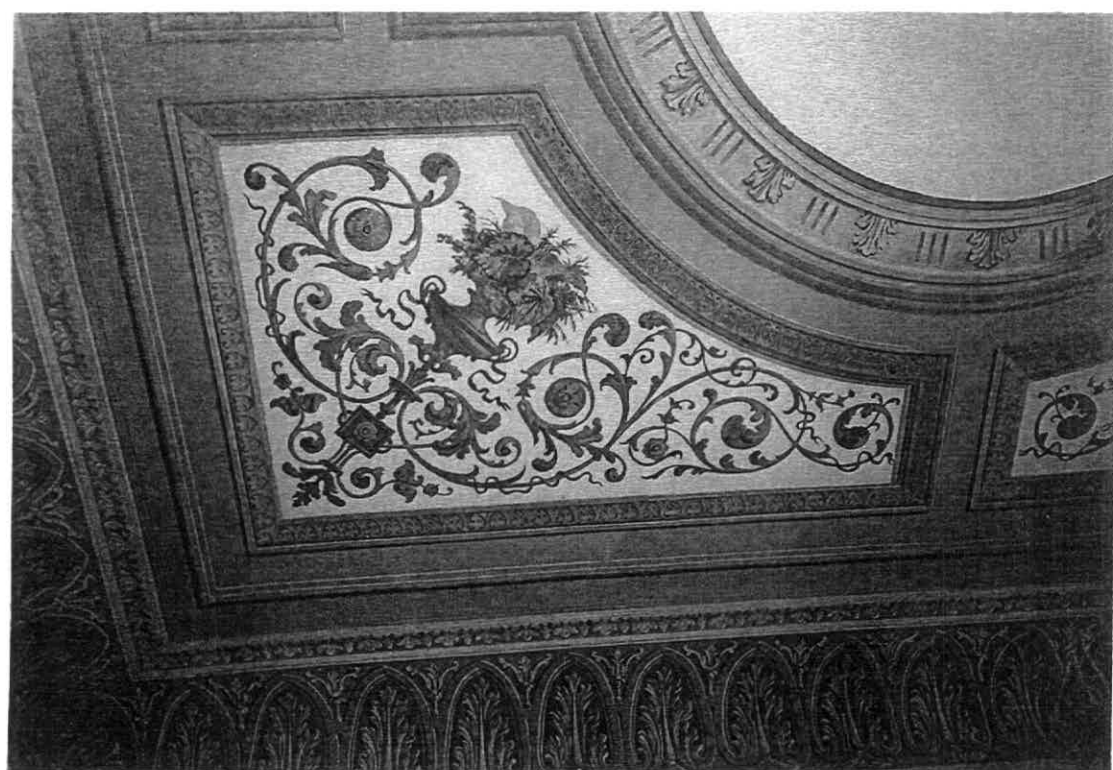
Na Avenida da Liberdade, construída a partir do rasgamento do Passeio Público construíram-se algumas das principais residências de famílias abastadas da segunda metade de Oitocentos. É o caso do palacete de Cipriano Calleya. Este industrial encomendou a Pereira Júnior uma sala Luís XV, que ainda se mantém, e uma escadaria etrusca, que desapareceu nos sucessivos restauros pelo qual o edifício passou. Também na Avenida da Liberdade existiam mais edifícios decorados por este artista, como a residência de José Félix da Costa, irmão do pintor seu amigo, António (que lhe executou a óleo o seu retrato, assim como o do seu pai); no da baronesa de Samora Correia, existia uma sala de visitas Luís XV; no de Antunes Bastos, decorou o vestíbulo e a sala a claro-escuro (1877 e 1887); no de João Ferreira Lopes, a escada a claro-escuro e a galeria com flores; no de José Rodrigues da Silva, o vestíbulo e a escada (24). A sala de estilo Luís XV é agora a sala de leitura do Arquivo Histórico do Ministério das Obras Públicas, Transportes e Comunicações. O tecto é percorrido por um cadenciado de plantas estilizadas, em cinzento esverdeado sobre fundo azul. Nos ângulos e nas cartelas do tecto, flores estilizadas contornam vasos votivos onde pousam aves que debicam; nos medalhões aljavas de setas sobre tochas e novamente um pequeno pássaro atento e vigilante; flores irrompem em abundância do interior de vasos; noutro medalhão uma cesta pousada sobre uma bengala suspensa tornou-se num ninho improvisado para duas aves enamoradas. A sala bem iluminada por quatro janelões com as suas portadas recolhidas deixa adivinhar o movimento da Avenida e a sombra criada pela copa das suas palmeiras. Esta era a sala de visitas da família Calleya, sala fundamental na vivência doméstica de todo o século XIX e pelo menos até ao final dos anos 50/60 do século XX. Quase sempre a sala de visitas era a divisão de dimensões mais generosas, reservando-se muitas vezes

---

(24) Vide Fran Paxeco, *Setúbal e as Suas Celebridades*, Oficinas S. N. de Tipografia, 1931, p. 319.



12 – Pormenor de um tecto Luís XV, da autoria de Pereira Cão, no interior do palacete de Cipriano Calleya (Avenida da Liberdade).



13 – Outro pormenor do mesmo tecto.

os quartos de dormir para as traseiras, dando para pequenos pátios, de menores dimensões, às vezes até interiores e sem iluminação natural. Numa classe de funcionários ligados ao aparelho do Estado, e no seio da burguesia ou aristocracia, a sala de visitas era a marca identitária de um status, onde se deveria marcar bem a posição social, onde se recebia, onde se era visto, onde se vigiavam as maneiras da dona de casa, a anfitriã, onde se realizavam lanches, merendas, saraus literários, se cantava, se combinavam casamentos, se desabafavam intimidades, enquanto o patriarca estava no seu escritório ou em trabalho. Esta burguesia aristocratizada ou com veleidades aristocráticas aqui tecia e combinava redes de contactos, alianças vantajosas que pudessem assegurar à descendência uma vida desafogada, livre de problemas económicos capaz de continuar a assegurar e manter o status social onde tinham crescido, mesmo que fossem abastados há pouco tempo.

*Vivências Domésticas da Sociedade Burguesa Oitocentista. A função da decoração a fresco neste período.*

Os seis palácios estudados que dei como exemplo, os Palácios Palmela, no Paço do Lumiar e na Rua da Escola Politécnica; o Palácio Alves Machado/Cerqueira, na Rua do Salitre; o Palácio Ribeiro da Cunha, no Príncipe Real; o Palácio da Condessa de Junqueira (em Almeirim); e o palacete de Cipriano Calleya, na Avenida da Liberdade, correspondem a residências de um conjunto de famílias que se inscrevem facilmente nas categorias da aristocracia e da burguesia da segunda metade de Oitocentos, e que beneficiaram do período da Regeneração. Obviamente que entre a família Palmela e as outras, o estado e o nível de vida eram muito diferentes. Os Palmela eram de todas, a família com um peso cultural muito mais evidente, tanto como entendidos e coleccionadores de arte, como pelo próprio peso político que ocupavam no Portugal de então.

A pintura decorativa não foi apenas uma moda passageira que estas famílias perfilharam, recorrendo ao leque de pintores-decoradores que Portugal tinha, ou que por cá se encontravam. Esta afirmava um status social e um nível de vida que fazia distinguir, entre todas as outras, as casas destas famílias. Diz-nos Anne de Stoop: “Porque o sucesso dos frescos irá sempre crescendo ao longo do século XIX, não é apenas o sucesso de uma gramática decorativa recentemente importada, descobre-se

também, com encantamento, que a flexibilidade desta técnica, bem adaptada ao clima, permite uma apreensão mais completa do espaço, integrando tectos e paredes num mesmo conjunto, o que apenas acontecia, parcialmente, com os silhares de azulejos. Aparecem então dois tipos de decoração, dos quais o primeiro, ao mesmo tempo extremamente requintado e de certa maneira económico, consiste apenas em molduras, frisos, galões, traços e filetes ... deixando sempre o centro dos painéis vazio. Derivado, no início, da gramática decorativa neoclássica, vai-se inspirando pouco a pouco em motivos florais mais bucólicos. O segundo representa “chinoiseries” e sobretudo paisagens à italiana, que desde os fins do século se inserem nesse movimento de retorno à natureza que prefigura já o romantismo. Dos pintores de frescos o de maior renome é o francês Jean Pillement, que um pouco como já o tinha feito Grossi alguns anos antes em relação ao estuque forma ele também discípulos e suscita o aparecimento de imitadores de qualidade (...)” (25).

Ao longo do século XIX as mudanças sociais vão alterar a feição do País. A Revolução Liberal de 1820 e a consequente vitória do liberalismo, a partir de 1834 vão operar modificações radicais no País. O triunfo liberal provoca uma enorme ruptura, encerrando um ciclo e muda, sob muitos pontos de vista, as elites e o Estado. A alta nobreza que vinha do antigo regime é desestruturada, as novas redes liberais estruturam-se e dá-se uma modernização progressiva dos aparelhos do Estado. As elites que surgem com a monarquia constitucional são, grosso modo, mais europeizadas do que as do século XVIII. A Geração de 70 do século XIX fazia um diagnóstico catastrófico para o País. Mas esse diagnóstico só podia ser feito porque se sentiam europeus e constataavam o desfasamento de Portugal. No século XIX há alguns expoentes de coleccionismo, como as colecções Palmela, Daupias, Allen, Farrobo ou Burnay, como já vimos, e alguma produção em matéria de pintura, que está mais ou menos sintonizada com o resto da Europa. O Estado português criara uma alargada classe de funcionários, militares de carreira, funcionários de repartições públicas, médicos, advogados e políticos. Diz-nos Jaime Reis “A burguesia portuguesa preferiria a actividade mercantil e a especulação fundiária e financeira, que possibilitavam um lucro menor, mas seguro. Além disso, pretendendo

---

(25) Vide Anne de Stopp (texto) e Maurício Abreu (fotografia), *Quintas e Palácios nos Arredores de Lisboa*, Barcelos, Companhia Editora do Minho, S.A.R.L., Setembro de 1986, pp. 18-19.

constituir uma nova aristocracia, esta burguesia não resistiu à imitação dos padrões de consumo da “velha nobreza” e mostrou-se propensa aos gastos perdulários e à aquisição de palácios e terras basicamente como meio de elevação e prestígio social. Na ausência de uma autêntica burguesia, capitalista e empreendedora, o que não se imobilizava em rendas e empréstimos ao Estado era desbaratado em consumos excessivos e ostentatórios, ficando um saldo para investimento produtivo demasiadamente pequeno para arrancar o País à sua miséria ancestral” (26). Como podemos constatar esta nova burguesia liberal aristocratiza-se e começa a adoptar atitudes que são características da nobreza. É neste contexto que os palácios e palacetes da Regeneração surgem, e em que são feitas encomendas ao reduzido número de pintores-decoradores que o País possui.

Vejamos agora como se organizava o espaço interno destes palácios e palacetes, e quais as funções e a forma como eram vividos, nesta época, divisões tão importantes como a sala, o salão, o quarto, a sala de visitas, a biblioteca/escritório, e até mesmo a escadaria, ou o jardim. Como já vimos anteriormente existe uma certa tradição portuguesa de casas de fachada simples e mesmo austera, que escondem muitas vezes interiores ricos em azulejaria, artes decorativas no geral, estuques e até pintura a fresco.

Nas casas portuguesas da burguesia as salas são comunicantes e assumem o papel principal na casa. A sala deve evidenciar bem o estatuto social de quem lá mora. Atulhadas muitas vezes de móveis e de um bricabraque pequeno-burguês de porcelanas, objectos decorativos orientais, sobra-lhes muitas vezes pouco espaço. Na sala se recebe, se convive, se lê, se joga, sendo também um lugar de memória da família. Não é por isso de estranhar que nestas salas se pendurem – nalguns casos – retratos a óleo de um antepassado ilustre: um militar condecorado, um bacharel, um conde, visconde ou barão de extracção aristocrática recente. O interior burguês é carregado, e são raras as casas que assumem verdadeiramente dimensões palacianas. Os quartos devem ter ao lado um quarto de vestir, ou uma divisão em que se possa acomodar uma banheira. A biblioteca é, muitas vezes, simultaneamente escritório, e

---

(26) Vide Jaime Reis, *O Atraso Económico Português em Perspectiva Histórica: Estudos sobre a Economia Portuguesa na Segunda Metade do Século XIX. 1850-1930*, INCM, Lisboa, 1993, p. 138.

deve possuir móveis sóbrios, e estantes peçadas de livros, mesmo que nem sempre estes sejam abertos. A escadaria da casa nobre ou burguesa deve ser monumental, bem lançada e mal se entra nesta casa o visitante, o amigo, o criado, o funcionário deve perceber imediatamente que está a entrar noutro mundo, noutro ambiente, que pouco tem a ver com o mundo exterior dos demais. Em ambos palácios Palmela, no palácio Ribeiro da Cunha, no de Alves Machado/Cerqueira, ou no da Condessa de Junqueira a escadaria é bem o exemplo do que antes afirmámos. O jardim acrescenta à casa um toque de civilização e de requinte. No Palácio Palmela da Rua da Escola Politécnica estamos perante um jardim de modestas proporções, melhor é o jardim exótico que a família possui no Paço do Lumiar. O palácio da Condessa da Junqueira é uma mansão senhorial campestre, rodeada de vinhas e com um pátio fronteiro à boa maneira tradicional da nobreza. O palácio Alves Machado/Cerqueira tem um jardim alto e escondido, mais urbano e de mais modestas proporções. A casa Alves Machado encontra-se perto do *boulevard* lisboeta Oitocentista por excelência, o Passeio Público aberto e transformado na futura Avenida da Liberdade. Salões de baile só possuíam famílias de grande nobreza como os Palmela. Noutros palacetes algumas salas tinham que ser desmontadas para se improvisar uma sala que não tinha sido construída de raiz para salão de baile.

Nos exemplos demonstrados nos palácios e palacetes descritos (quanto à sua arquitectura, à história das suas famílias residentes e à descrição e análise dos seus frescos) pudemos descortinar um pouco como era esta sociedade elegante da segunda metade do século XIX, que decorou as suas casas recorrendo aos pintores a fresco que estavam então em voga e cujo nome circularia facilmente neste meio relativamente restrito. Possuir uma residência pintada a fresco ou têmpera era um privilégio de poucos que tentavam, assim, talvez substituir as fracas colecções de arte que possuíam (e refiro-me aqui à pintura de cavalete) e afirmar o seu estatuto social através de um evidente sinal de requinte e de civilização. A pintura a fresco atravessou toda esta segunda metade do século XIX, e ultrapassou mesmo a data charneira da República, em que muitas casas se mantiveram, algumas mudando de proprietários, que continuaram a recorrer ainda a toda uma geração de pintores decoradores que deixou obra até, pelo menos, aos anos 30 do século XX.



## Capítulo IV

### Pereira Cão e a Pintura Decorativa em Portugal

*A imensa obra a fresco de Pereira Cão. Os principais pintores-decoradores portugueses e a pintura-decorativa portuguesa: José Malhoa (1855-1933), Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929), António Ramalho (1858-1916), Ernesto Condeixa (1858-1933), João Vaz (1859-1931), Carlos Reis (1863-1940) e Veloso Salgado (1864-1945). Frescos esquecidos e património em perigo.*

Neste capítulo final iremos ver a geração de pintores a fresco que Pereira Cão conheceu, muitos dos quais se cruzaram consigo em várias encomendas por diversas vezes. Destacaremos o papel que a pintura a fresco desempenhou na história da arte em Portugal desde a segunda metade do século XIX, até aos anos 40 do século XX. Muito para além da data charneira de 1911, que José-Augusto França considera o início do século XX artístico português, a pintura a fresco pode ter sofrido o embate da mudança de regime – da Monarquia Constitucional para a República – mas foi-se mantendo, nalguns pintores, já denunciando programas estilisticamente próximos da arte nova. Mas este Oitocentismo prolongou-se, sem grandes alterações nem de gosto, nem de crítica, nem de clientela, como se o País, alheado dos movimentos artísticos internacionais, não se importasse com o seu desfasamento cronológico. Amadeo de Souza-Cardoso ou Almada Negreiros eram para a maior parte da clientela nacional, artistas excêntricos e exóticos que produziam aberrações. Todos aqueles que fossem mais ousados, procurassem desconstruir a arte, problematizar e interrogar, e se afastassem de esquemas mais convencionais – o retrato, a paisagem, a natureza-morta, quadros de flores – e não produzissem uma arte facilmente legível, próxima da fotografia, ou não explorassem o belo – tinham uma fraca recepção num País com poucos locais para expor. Os esquemas arquitectónicos de Raul Lino começavam a impor-se e num prolongamento do romantismo tentou-se descobrir ou inventar o conceito de casa à antiga portuguesa: telhados com telha de canudo; águas furtadas; terraços de inspiração andaluza; grades no R/C; fachadas sóbrias e austeras; interiores mais ricos e requintados; profusão de salas, salinhas e saletas, para receber; grandes cozinhas, com mesas de mármore e grandes chaminés; proporção, equilíbrio e escala humanizada. Algumas destas casas que esta geração de artistas decorou foram construídas de raiz; outras foram compradas aos anteriores

proprietários que, ou não conseguiram manter o seu nível de vida, ou se tiveram que desfazer delas em heranças e partilhas. Estes pintores satisfizeram também inúmeras encomendas públicas, sobretudo para edifícios do Estado e repartições públicas: tribunais, câmaras municipais, igrejas, hotéis, teatros, museus, etc. Como exemplo de um palácio construído no início do século XX, podemos citar o palácio Sottomayor, na Figueira a Foz, decorado por António Ramalho; como teatro, podemos falar do Teatro Rosa Damasceno, em Santarém, decorado por Pereira Cão, ou o Teatro Garcia de Resende, em Évora, decorado pelos pintores João Vaz e António Ramalho; como hotel, podemos citar o palace-hotel do Buçaco; como igreja, a Igreja da Graça, em Lisboa, decorada por João Vaz e Pereira Cão ou a Igreja de Figueiró dos Vinhos, decorada por José Malhoa; como escola, a Escola Médico-Cirúrgica de Lisboa; como tribunal, o Supremo Tribunal de Justiça; como Museu, o Museu de Artilharia... A pintura a fresco manteve-se em Portugal desde Cinatti e Rambois até Veloso Salgado e ocupou uma posição importante que só agora começa a sair da sombra. Esta geração de pintores a fresco, a que também poderíamos acrescentar mais um punhado de nomes, foi também produtora de pintura de cavalete, pela qual ficaram mais conhecidos. Mas como tenho afirmado repetidamente a pintura a fresco não tem sido suficientemente valorizada, mas ocupa também um lugar de destaque na história da arte em Portugal. É o que tentaremos demonstrar nas linhas que se seguem. Procurarei também chamar a atenção para frescos esquecidos e para a desatenção crítica que pode levar a um depauperamento do património nacional. Vejamos então, a traços largos, os principais pintores-decoradores portugueses nascidos na segunda metade de Oitocentos e activos até às décadas de 20, 30 e 40 do século XX.

*José Malhoa, “o Português dos Portugueses”*

José Vital Branco Malhoa (1) nasceu nas Caldas da Rainha a 28 de Abril de 1855. Era filho de Joaquim Malhoa e de Ana Clemência, camponeses. Foi baptizado no dia 15 de Maio, na Igreja de Nossa Senhora do Pópulo, tendo por padrinho José Sales Henriques e por madrinha a padroeira da Igreja, representada, pela irmã Ana Rita.

---

(1) Vide Lucília Verdelho da Costa e Ecylla Castanheira Brandão, *Amar o Outro Mar. A Pintura de Malhoa*, Ministério da Cultura, 2003, p. 145. Também, José-Augusto França, *Malhoa, o Português dos Portugueses & Columbano, o Português sem Portugueses*, Bertrand Editora, Lisboa, 1987.

Aos oito anos de idade os seus pais mandaram-no para Lisboa. Depois de estudos preparatórios entrou aos doze anos na Academia de Belas-Artes, aconselhado por Leandro Braga. Em 1875 terminou o curso, tendo sido aluno de Tomás da Anunciação (1818-1879), Miguel Ângelo Lupi (1826-1883) e Simões de Almeida (1844-1926). Nas horas livres trabalhava na loja de confecções do irmão Joaquim, na Rua Nova do Almada. Malhoa não conheceu a habitual estada parisiense de muitos da sua geração. Foi o mais consagrado pintor naturalista dos finais do século XIX e inícios do século XX, que satisfazia para uma clientela burguesa e conservadora numerosas encomendas de pintura de cavalete. O mundo rural, o quotidiano de bairros de má fama, a religiosidade popular, o retrato de individualidades, a pintura de costumes fazem parte do seu vasto *portfolio* de artista. O gosto Oitocentista prolongou-se bem entrado o século XX e mesmo em 1917 quando já se ensaiavam os passos futuristas e modernistas, a pintura de Malhoa pode continuar até ao fim, sem sobressaltos e com pouquíssimas interrogações. Malhoa foi o pintor da cultura portuguesa, mesmo que esta estivesse desajustada no calendário da arte ocidental. Mestre na técnica, executando quadros de grandes dimensões, foi talvez o pintor preferido da sua geração, e com quem muitos queriam aprender. Foi também pintor-decorador tendo executado pintura mural para o Museu de Artilharia, em 1904, e para algumas encomendas particulares. José-Augusto França, em obra sobejamente conhecida, apelidou-o, em contraposição a Columbano, de “Malhoa, o Português dos Portugueses”, e a “Columbano, o Português sem Portugueses” (2). Como pintor-decorador na sua obra destacam-se: o tecto do Real Conservatório de Lisboa e do Supremo Tribunal de Justiça (1882); o tecto do palacete Burnay (1886); os medalhões dos Paços do Concelho de Lisboa (1889); os tectos do palácio da Ajuda (1890); decora algumas salas do Parlamento (1891-1899); o tecto da Igreja Matriz de Constância (1899); os salões de música do palacete Lambertini e do palacete de Alberto Lacerda (1903/1904); a Igreja Matriz de Figueiró dos Vinhos (1903/1904); no Museu de Artilharia: os painéis - *Camões, Descoberta do Brasil, Recepção de Vasco da Gama ao Samorim*; *Egas Moniz perante o Rei de Leão, Vasco da Gama na presença de D. Manuel I*; A Ilha dos Amores; o palacete Seabra, no Rio de Janeiro (1928); a Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, em Chão de Couce, Figueiró dos Vinhos (1933), e tantos outros edifícios.

---

(2) Vide a nota anterior.

Columbano Bordalo Pinheiro (3) nasceu por mera casualidade na outra banda, em Cacilhas, no ano de 1857, sendo o filho mais novo de onze irmãos, do casal Manuel Maria Bordalo Pinheiro (1815-1880), empregado na Secretaria da Câmara dos Pares do Reino e pintor amador e de D. Augusta Maria do O Carvalho Prostès. A família era uma família burguesa, tendo do lado materno origens espanholas, uns tais Alvarez y Astúrias, fidalgos, e dos Proost, holandeses estabelecidos em Setúbal (4). Prostès era assim a corrupção aportuguesada do apelido original holandês Proost. Separavam-no de Pereira Cão, dezasseis anos, mas isso não foi impedimento para que se tornassem amigos e mantivessem a sua amizade até ao fim da vida. Pereira Cão, nos últimos anos da sua vida, era visita assídua na casa de Columbano e chegou a levar a sua neta Maria Adelaide, nessas visitas. Columbano prometera à sua neta fazer-lhe o retrato, o que afinal acabou por não se concretizar (5). Columbano fez parte do fugaz “Grupo do Leão”, cervejaria que a boémia intelectual e artística lisboeta frequentava. A sua pintura de cavalete é conhecida e tem vários estudos. Menos conhecida é a sua obra como pintor-decorador, a fresco e têmpera. José-Augusto França na sua obra *História da Arte em Portugal. O Pombalismo e o Romantismo*, data de 1891 a sua primeira obra a fresco. “O primeiro trabalho foi feito em 1891 para o palacete do rico Conde de Valenças, à Lapa, num salão de baile decorado com sete quadros historiando épocas de dança” (6). Mas tal não corresponde à verdade, pois já em 1880, tal como vimos em capítulo anterior (7), Columbano Bordalo Pinheiro participara ao lado de Pereira Cão como pintor-decorador na decoração dos espaços interiores dos Paços do Concelho de Lisboa. Tinha então 23 anos e estava no início

---

(3) Vide José-Augusto França, *História da Arte em Portugal. O Pombalismo e o Romantismo*, Presença, Lisboa, 2004, pp. 199-211.

(4) Vide José-Augusto França, *Rafael Bordalo Pinheiro, O Português Tal e Qual*, Bertrand, Lisboa, 1980, p. 57.

(5) Segundo tradição oral contada por esta neta de Pereira Cão, Maria Adelaide de Victoria Pereira Ribeiro Santos (Lisboa, 1905- Cartaxo, 1985).

(6) Vide José-França, *História da Arte em Portugal. O Pombalismo e o Romantismo*, Presença, Lisboa, 2004, pp. 208-209.

(7) Vide Capítulo 2. Pereira Cão e as Grandes Encomendas Públicas, 2.1. Os Primeiros Anos. Encomendas Públicas.

da sua carreira. Para além da decoração do palacete do Conde de Valenças, Columbano teve várias encomendas públicas, tais como as do Museu de Artilharia (1898), da Escola Médico-Cirúrgica (1905-1907), do Parlamento (1925-1927), ou do Teatro Nacional de D. Maria II. Decorou também, como encomenda privada, o Palácio Foz (1896). José-Augusto França afirma que a obra como pintor-decorador parece ser realizada sempre a contra-gosto (8). Não é nela certamente que encontramos o melhor Columbano. Columbano foi sobretudo um pintor de retratos, de cenas intimistas, da burguesia lisboeta, com influências da pintura de El Greco, e de Goya, um amante do claro-escuro, da luz e sombra, dos perfis dissimulados, dos ambientes etéreos ou fantasmagóricos, em que podemos ver já influências da sétima arte, surgida há pouco. Mas a pintura a fresco não era a sua maior vocação. Em 1929, quando faleceu, com a idade de 72 anos era um consagrado pintor de cavalete, admirado e reconhecido pela Academia, pelo País e pela sua clientela burguesa e aristocrática. E sempre recordado, também, como o irmão mais novo do genial caricaturista e ceramista Rafael Bordalo Pinheiro, desaparecido, vinte e quatro anos antes, em 1905. Mas Columbano é também um caso único, um artista inclassificável, oscilando entre o romantismo, o realismo, e de estética próxima, nos seus retratos, do impressionismo, que parece ter desdenhado quando esteve em Paris suportado pela bolsa da esposa morganática de D. Fernando, a Condessa de Edla. Em Madrid esteve também tardiamente no Museu do Prado, mas reconheceu nas pinturas de El Greco e de Goya, parentescos e linhagens, que encontrava na sua obra.

#### *António Ramalho, o pintor-decorador monárquico*

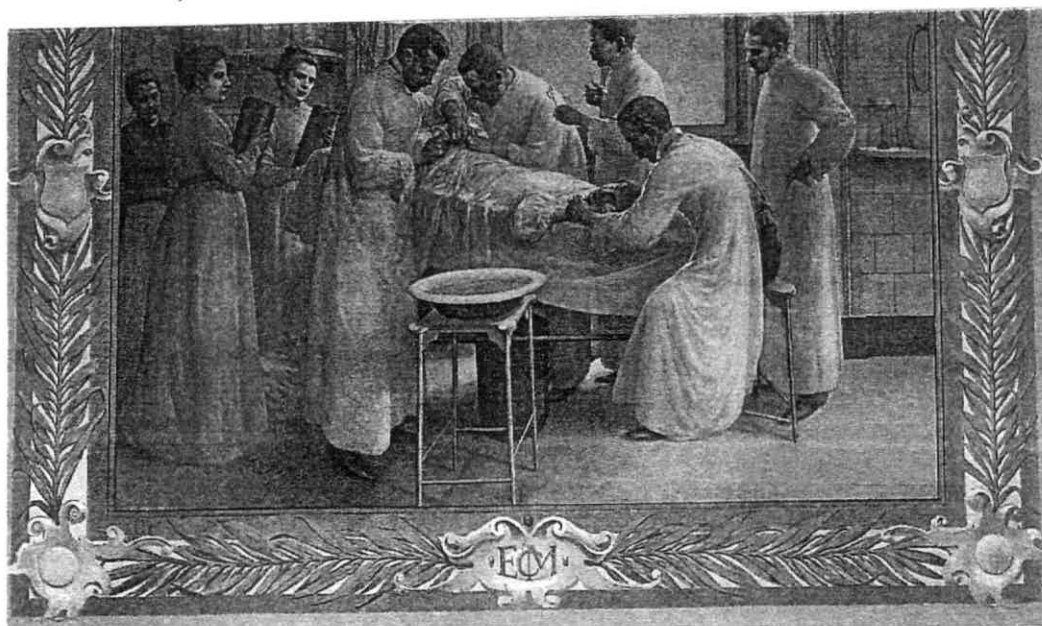
O pintor António Ramalho (9), de seu nome completo António Monteiro Ramalho, nasceu em 1859, no lugar de Vale Moreira, região duriense, freguesia de Barqueiros, no concelho de Mesão Frio. Era o quarto filho de António Monteiro Ramalho e de Maria José Guedes Ramalho. A sua família detinha alguns bens e parece ter vivido num relativo desafogo económico. O seu pai era proprietário de um barco rabelo e chegou a desempenhar o cargo de regedor da freguesia. O seu padrinho de baptismo

---

(8) Vide José-Augusto França, *História da Arte em Portugal. O Pombalismo e o Romantismo*, Presença, Lisboa, 2004, p. 208.

(9) Vide Alexandra Reis Gomes Markl, *António Ramalho*, Círculo de Leitores, Lisboa, 2003.

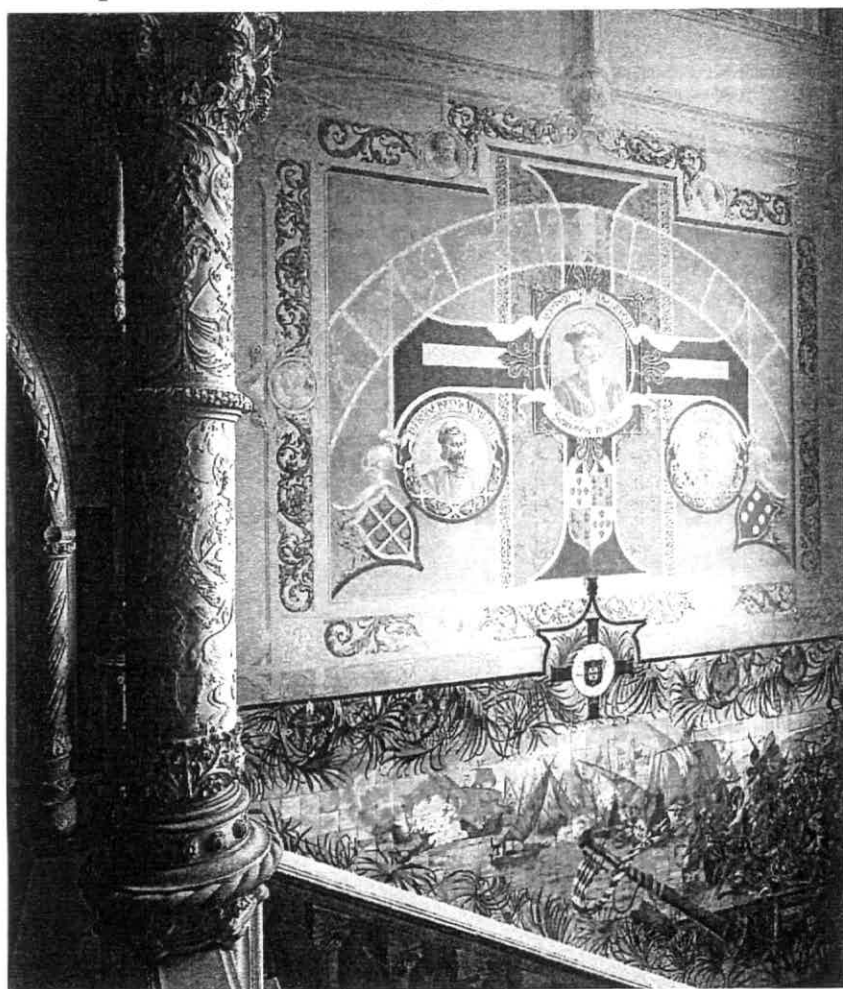
foi o seu primo paterno, o conselheiro José Júlio de Oliveira Pinto, que veio a ser director-geral do Ministério da Justiça. Destinado pelo seu pai à vida de comerciante, mandaram-no com onze, doze anos para o Porto, para a loja de um primo, um tal Manuel Braga, onde deveria começar como marçano. Mas o pequeno, desde muito novo, não mostrava qualquer interesse por aquela actividade e começou a revelar dotes para o desenho. Começou a desenhar o retrato dos fregueses no papel-pardo dos embrulhos da loja do seu parente. Em 1874/1875 encontra-se matriculado na Academia de Belas-Artes de Lisboa, frequentando o curso nocturno de desenho, destinado a alunos amadores e fabris. Em Maio de 1875 fez o exame de instrução primária no Liceu Nacional de Lisboa. No ano lectivo de 1875/76 passou para o ensino diurno, sendo aluno ordinário no Curso de Desenho da Academia. No ano



1 – António Ramalho, Escola Médico-Cirúrgica de Lisboa. *Decoração da escadaria principal.*

lectivo de 1876/77 acumulou a frequência diurna das aulas com o estudo nocturno de Modelo Vivo, dirigido pelo escultor Victor Bastos. Frequentou também a aula de Pintura Histórica, regida por Miguel Ângelo Lupi. Em 1879 transitou para a aula de Paisagem, regida pelo pintor animalista Tomás da Anunciação, cadeira que será depois regida pelo jovem Silva Porto, recém-chegado de Paris. Na Primavera de 1880 exporá pela primeira vez na XII Exposição da Sociedade Promotora, apresentando dois pequenos estudos de paisagem. Inscreve-se num terceiro e último ano lectivo, prosseguindo os estudos com Silva Porto, o que só acontecerá no Verão de 1881. Em Dezembro de 1880 expôs em parceria com Columbano Bordalo Pinheiro numa sala da Associação dos Jornalistas, ao Largo Camões. Esta exposição foi muito concorrida tendo como visitantes de destaque o Rei D. Fernando e a Condessa de

Edla, que acabaram por adquirir algumas pinturas. Começou por trabalhar como ilustrador e litógrafo nas revistas *O Occidente* e no jornal *António Maria*, colaborando com Rafael Bordalo Pinheiro. Frequenta o Leão de Ouro e é retratado por Columbano, em 1885, no quadro o Grupo do Leão. Desde a década de 80 até 1916, data da sua morte, António Ramalho vai dividir a sua actividade artística como ilustrador, pintor de cavalete e pintor-decorador. Diz-nos Alexandra Gomes Markl: “Quando morreu, António Ramalho tinha fama de ser essencialmente um pintor decorativo. Era, aliás, tido, pela generalidade da opinião pública como um dos melhores pintores decorativos da época. De facto, durante os últimos quinze anos da

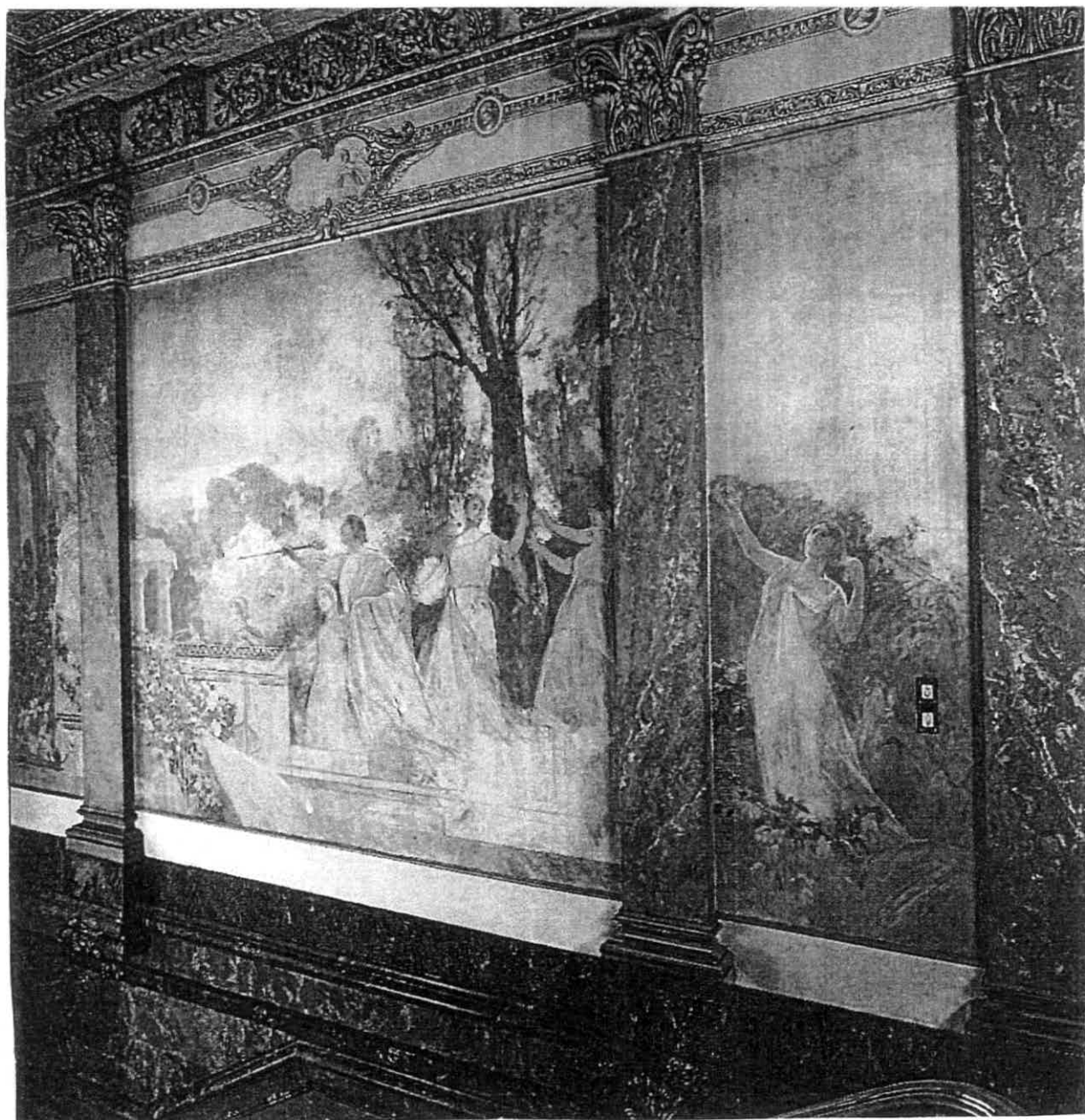


2 – António Ramalho, *Decoração da grande escadaria*, Palace Hotel, Buçaco.

sua existência, a sua participação em exposições quase cessou por completo, assim desaparecendo do contacto mais directo com o público e a crítica. O próprio número de pinturas de cavalete que encontramos, datadas destes últimos anos, é extremamente escasso. Entretanto e em sentido oposto, a partir do final da década de 1880, as encomendas para grandes decorações que lhe são entregues tendem a aumentar, atingindo gradualmente no final da década de 1890 e nos primeiros anos



do novo século o seu auge” (10). E isto deve-se a uma explicação. Com o aparecimento da fotografia, o trabalho de ilustrador e litógrafo deixou de ter tanto peso; como com a pintura de cavalete era difícil sustentar-se, António Ramalho enveredou assim, com os seus enormes dotes e talento de desenhador, para a pintura



3 – António Ramalho, *Painel da escadaria*, Palácio Sotto Mayor, Figueira da Foz.

decorativa. A sua primeira encomenda oficial pública data de 1888. Desloca-se para Évora e em parceria com João Vaz, igualmente outro pintor decorador notável, é-lhes encomendada a decoração do Teatro Garcia de Resende, que estava prestes a ser inaugurado. Executaram em conjunto o pano de boca de cena, o qual terá sido realizado no salão de pintura do teatro de São Carlos. Tratava-se da primeira

---

(10) Vide Alexandra Reis Gomes Markl, *António Ramalho*, Círculo de Leitores, Lisboa, 2003, p.109.



experiência de ambos, quer em trabalhos de decoração, quer em trabalhos de cenografia. A obra de António Ramalho como pintor-decorador é vasta: a decoração da Tabacaria Mónaco (1894); a sala de jantar do chalet da Rainha D. Maria Pia, no Monte Estoril; a decoração da Cervejaria Jansen; o pano de boca do Teatro de D. Maria II (que veio substituir o de Manini), em 1901; alguns tectos do negociante Salvador Levy, na Rua Castilho; os medalhões do tecto da Casa Ramiro Leão, ao Chiado. Nas encomendas públicas: a decoração do vestíbulo de entrada e escadaria nobre da Escola Médico-Cirúrgica de Lisboa, trabalhando em co-autoria com João Vaz (vitrais)



4 – António Ramalho, *Tecto da escadaria monumental (parcial)*, Palácio da Bolsa, Porto.

e com o escultor Costa Mota, de 1901-1906; em 1904 executa o grande painel decorativo sobre a Batalha do Buçaco para a Sala Peninsular do Museu de Artilharia;

decora também a escadaria do palácio neomanuelino do Buçaco (1905) e a do tecto da monumental escadaria do Palácio da Bolsa (1903/1904 até 1909, no Porto). Entre 1910-1916 vêmo-lo a satisfazer uma encomenda particular, a decoração do palácio do capitalista Joaquim Sottomayor, na Figueira da Foz (11). António Ramalho estava profundamente conotado com a família real, desde que executara as decorações para a rainha D. Maria Pia. E desde o regicídio de 1908 que as encomendas não lhe abundavam. Acabou por morrer subitamente em 1916, deixando por concluir as decorações do palácio Sottomayor. É talvez, juntamente com João Vaz e Pereira Cão, um dos melhores pintores decoradores dos finais de Oitocentos e início de Novecentos, que Portugal teve, numa época de convulsões, de profundas mudanças, que constitui a do fim da monarquia constitucional e a do advento da República.

*Ernesto Condeixa, o pintor de História, também decorador*

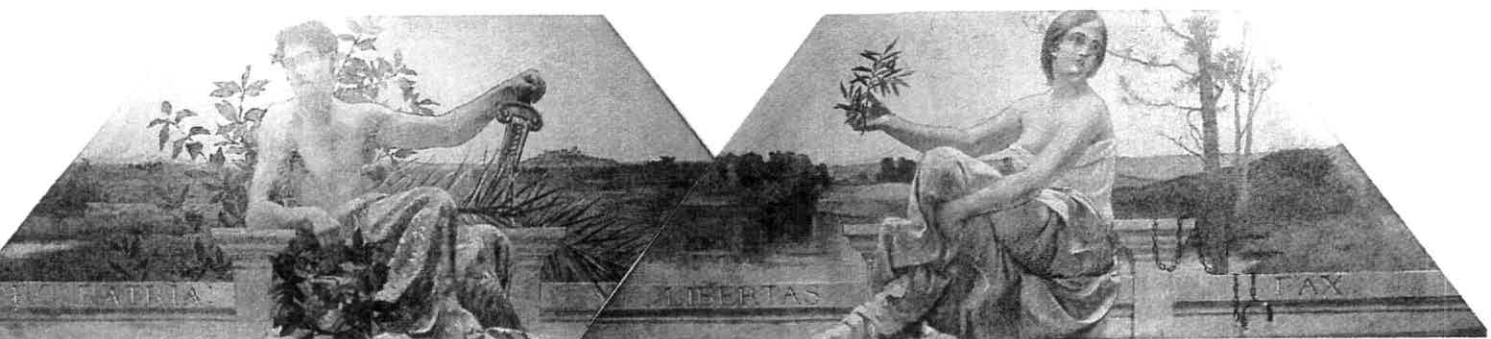
Ernesto Condeixa nasceu em 1858 (12). É considerado um pintor de história. Pintou *D. João II perante o cadáver do seu filho* (1886), o *Beija-mão de Leonor Teles* (1896) ou a *Conquista de Malaca* (1903) e ainda um *Quadrado de Marracuene*. Nestas pinturas apresentou e carregou no lado mais sentimental e melodramático da História, acentuando os traços românticos do seu estilo artístico. Como pintor-decorador ficou conhecido o notável conjunto decorativo do Palácio Jácome Correia, de Ponta Delgada, Açores.

---

(11) Vide José Pires Lopes de Azevedo, *Palácio Sotto Maior*, Edição da Sociedade Figueira Praia S. A., Figueira da Foz, 1999.

(12) Vide José-Augusto França, *História da Arte em Portugal. O Pombalismo e o Romantismo*, Presença, Lisboa, 2004, pp. 215-217.

João Vaz (13) era, tal como Pereira Cão, setubalense. Os dois cruzaram-se várias vezes em diversas encomendas, sobretudo públicas. Apesar de ser mais conhecido como pintor de cavalete de paisagem, em particular de marinhas, João Vaz foi também um excelente pintor-decorador. Filho da burguesia setubalense, João Vaz fará um percurso semelhante ao de qualquer jovem com ambições, artísticas ou não, e sairá da apertada e acanhada vila de Setúbal para estudar em Lisboa e ampliar horizontes. Nasceu a 9 de Março de 1859, na freguesia de São Julião (a mesma de Pereira Cão), e foi baptizado a 25 de Agosto desse mesmo ano. Era filho de José Dias



5 – João Vaz, *Alegoria à Pátria e à Vitória (à esquerda)* e *Alegoria à Liberdade e à Paz (à direita)*, Museu Militar, Lisboa.

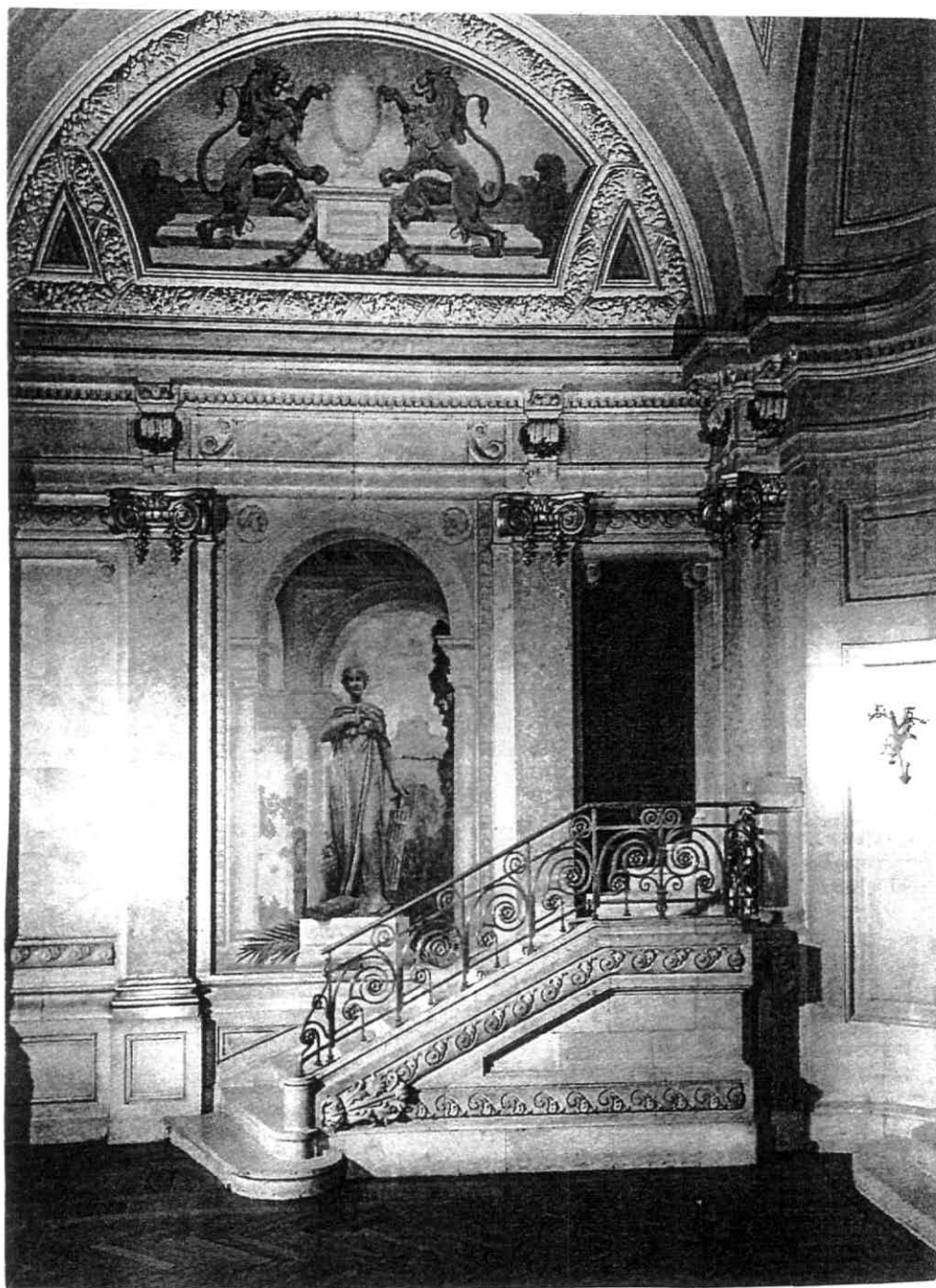
Ferreira e de Basilisa Carlota Anastácia Vaz. O seu pai era um homem de negócios com um próspera empresa de produtos alimentares, que recebeu em 1871, de um outro familiar do Porto, um outro estabelecimento comercial, o que lhe permitiu aumentar os seus rendimentos. Nas décadas de 1870 e 1880 chegou a desempenhar os cargos de regedor da Freguesia de São Julião e a fazer parte da Junta da Paróquia de São Sebastião, do Júri Criminal e a Comissão de Recenseamento Político. A família Ferreira Dias ia ascendendo socialmente ao progredir nos seus negócios e ao relacionar-se com uma certa elite de Setúbal, como os O' Neill, Groot, Pombo,

---

(13) Vide Isabel Falcão e José António Proença (Coordenação de), *João Vaz 1859-1931, Um Pintor do Naturalismo*, Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves, Lisboa, 2005.

---

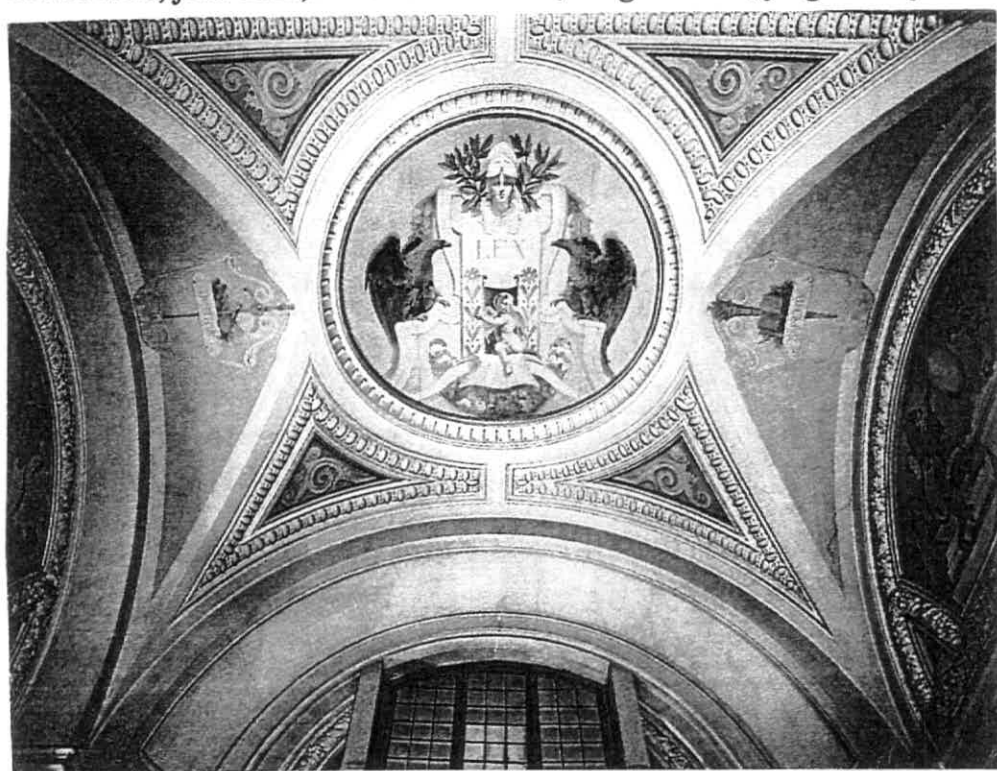
Ahrens, Botelho Moniz e Gonçalves da Cunha. Em 1872, após ter concluído os estudos primários, o que aconteceu no ano lectivo de 1870/71, João Vaz é mandado para Lisboa. No ano seguinte viu-se aprovado nas provas finais da instrução secundária. A 7 de Outubro requer a sua instrução na aula diurna de Rudimentos de Desenho, na Academia Real de Belas-Artes. Inscreve-se como aluno ordinário.



6 – João Vaz, *A Lei e O Sufrágio*, Sala dos Passos Perdidos, Assembleia da República, Lisboa, 1921.

Inscreveu-se também na aula de Francês do Colégio Juvenil. João Vaz tornar-se-á num dos principais vultos do naturalismo português, tendo o seu nome, só há pouco, numa exposição em 2005, começado a ser reabilitado. Para além de pintor de cavalete,

ilustrador, foi também pintor-decorador. Tal como muitos outros pintores naturalistas da sua geração satisfaz diversas encomendas institucionais e privadas, com diverso programa decorativo. Como já vimos quando falámos de António Ramalho, colaborou ao lado deste na decoração do teatro eborense de Garcia de Resende. Mas a primeira encomenda oficial que lhe conhecemos é a da decoração dos interiores do palácio de Belém, para o tornar residência oficial dos príncipes D. Carlos e D. Amélia. Nestes trabalhos estará ao lado de Columbano e de Malhoa. Decorou a sala de bilhar. Nos finais da década de 80, João Vaz integra a equipa escolhida para a decoração do Palace-Hotel do Buçaco, ao lado de António Ramalho, Carlos Reis, João Reis, Ernesto Condeixa, Luigi Manini, Jorge Colaço e Costa Mota.



7 – João Vaz, *Convenção de Évora Monte*, Assembleia da República, Lisboa, 1921.

Em Setúbal, em 1896, decorará o Teatro D. Amélia, posteriormente designado como Teatro Luísa Todi. Nestas campanhas decorativas participarão três pintores naturais da cidade do Sado: João Eloy Ferreira do Amaral, Francisco Augusto da Silva Flamengo e o próprio João Vaz. João Vaz executará o pano de boca e a zona do vestíbulo. Deste mesmo período é provavelmente o Pano de Boca de Cena que realizou para o Teatro Pedro Nunes, em Alcácer do Sal. João Vaz participa também na decoração da Sala dos Passos Perdidos, já em 1921, com a *Alegoria à Convenção de Évora Monte* e no tecto com um grupo de três figuras alegóricas, a Lei, a Justiça e a Sapiência. Em 1911 terminara a decoração da Escola Médica da Cidade de Lisboa. Neste edifício participa na decoração da escadaria principal; decora também a sala



dos Passos Perdidos acompanhando as decorações em azulejo de Jorge Colaço; no salão nobre do edifício decorará a Sala dos Actos, trabalho integrado no projecto decorativo do pintor Veloso Salgado; participa ainda na decoração do Museu de Artilharia, concebendo o tecto da pequena sala da Restauração: a *Alegoria à Pátria, a Vitória à Liberdade e à Paz* e outros três reduzidos motivos decorativos. No âmbito da arquitectura de carácter religioso, João Vaz trabalhou na decoração do tecto da Igreja da Graça, em Lisboa. Esta Igreja, tal como muitas outras lisboetas, foi muito afectada pelo terramoto de 1 de Novembro de 1755. A igreja foi reedificada a partir de desenhos de Caetano Tomás de Sousa e Manuel Caetano de Sousa. Ficou a ser constituída por uma só nave com capelas laterais de talha, transepto alargado e capela-mor mais profunda. A conclusão desta campanha decorativa foi concluída em 1905, e nela João Vaz trabalhará ao lado do já sénior Pereira Cão. A Igreja foi solenemente consagrada após a sua reedificação em 1905. As suas pinturas distribuem-se ao longo da nave central, recriando a oração da *Avé Maria* numa sequência lógica, acompanhando o percurso de entrada desde o portal até ao altar. Neste programa decorativo este artista trabalha ao lado também de outros artistas originários de Setúbal, como são os pintores Eloy do Amaral e Pereira Cão. Como algumas das suas principais encomendas particulares podemos citar, a do Café Martinho (na praça D. João da Câmara, em Lisboa) após as obras de 1909, trabalho realizado em colaboração com o escultor Joseph Fuller, seu colega na escola Industrial Afonso Domingues. Pintou também diversas casas particulares, uma delas da autoria do arquitecto Raul Lino, evidenciando já influências da arte nova como são as suas composições geometrizantes e com motivos vegetalistas.

### *Carlos Reis, o pintor académico patriota*

Carlos Reis (14), nasceu em 1863 e falecerá em 1940. Carlos Reis foi discípulo de Silva Porto na Academia Nacional de Belas Artes, de que saiu em 1889, depois de ter cumprido o seu curso de uma forma irregular e com interrupções. Protegido por D. Carlos foi bolseiro em Paris. Tornou-se num dos mais conhecidos pintores naturalistas portugueses, em que o colorido era bem evidente nas suas composições cenográficas

---

(14) Vide José-Augusto França, *História da Arte em Portugal. O Pombalismo e o Romantismo*, Lisboa, Editorial Presença, 2004, pp. 196-199.

---

e teatrais, não tanto com as subtilezas tonais que vira e pudera aprender em Paris. Monárquico professo e confesso, executou pintura mural para o Museu de Artilharia, num vasto painel datado de 1908, *Vénus perante Júpiter* e que José-Augusto França ao classificar indubitavelmente como pintura académica, diz ser “a mais bonita e alva carnção feminina do academismo nacional” (15). Foi um conhecido pintor retratista e tal como muitos outros, mercê de desatenção crítica e de preconceito, a sua pintura mural encontra-se esquecida e pouco ou nada estudada. Carlos Reis viria a ser condecorado em 1940 com a mercê da Ordem de Santiago, no mesmo ano em que viria a falecer. Em 1905 fora nomeado director do Museu de Arte Antiga e em 1911 director do Museu de Arte Contemporânea.

*Veloso Salgado, o retratista, pintor de história e decorador*

José Veloso Salgado (16), nasceu em Ourense, na Galiza, em 1864. Com dez anos de idade veio para Lisboa trilhando o mesmo caminho que muitos outros seus conterrâneos haviam feito. Frequentou os cursos nocturnos para operários da Academia onde conseguiu formar-se e saiu bolseiro para Paris, em 1888, ingressando nas Beaux-Arts classificado em quinto lugar. Em Paris foi discípulo de Cabanel (juntamente com Marques de Oliveira), de Cormon e de Benjamin Constant. Apresentou obras nos salons e foi por diversas vezes premiado. Pintor académico, ficaram conhecidos os seus retratos. No âmbito da pintura decorativa participou nas decorações na Escola Médica na Faculdade de Ciências do Porto, no Palácio da Bolsa, no Museu de Artilharia em 1904 e ainda em 1938, no mesmo museu, comemorando as campanhas liberais ou a Grande Guerra. A sua decoração mais famosa é a que realizou em 1921, no centenário republicano das cortes de 1821, para o hemicíclo do Parlamento nacional. Numa vasta composição de 22 metros, de formato elíptico, retratou cinquenta constitucionais das Cortes de 1821, destacando-se nesta a figura do tribuno Manuel Fernandes Tomás. Nas encomendas privadas destaca-se a que fez para o Palácio Foz e para diversas residências particulares da Avenida da Liberdade. Pintor muito esquecido, em 1999 realizaram-lhe uma exposição evocativa e retrospectiva do qual saiu o catálogo, *Veloso Salgado*, Lisboa, 1999. Veloso Salgado viria a morrer em 1945, com a idade de 81 anos.

---

(15) Vide José-Augusto França, *Idem*, p. 197.

(16) Vide AAVV, *Veloso Salgado*, Lisboa, 1999. Vide também *idem, ibidem*, pp. 213-215.

Se é verdade que ainda é cedo para chegar a conclusões gerais definitivas sobre a pintura decorativa a fresco em Portugal, desde a segunda metade de Oitocentos até às primeiras décadas de Novecentos, visto que ainda se carece de muitos estudos parcelares e mesmo biográficos, para se poder fazer um levantamento total do que resta das encomendas públicas e particulares feitas a estes artistas, algo podemos afirmar sem qualquer margem para dúvidas: Pereira Cão é, sem qualquer tipo de empolamento parcial, o mais operoso dos pintores frescantes que nos ficaram de Oitocentos, tal como já afirmara o seu primeiro biógrafo em 1911 (17). Tendo nascido em 1841, sobreviveu em idade à maior parte da geração que conheceu e à geração seguinte que prolongou até à década de 40 a pintura a fresco em Portugal. Apenas Veloso Salgado o superou em idade. Pereira Cão permaneceu activo pelo menos 67 anos, isto é, desde os treze/catorze nos. Terá tido a sorte de ter conhecido e de ter tido como mestres os cenógrafos e arquitectos amadores Cinatti e Rambois, aqueles que sempre considerou seus mestres. A sua família tinha bons contactos, entre eles o seu primo Mariano António Brandão. E desde muito novo teve o privilégio de conhecer a família real, ao ter participado na decoração e restauro do palácio da Ajuda aquando do casamento do Rei D. Luís com a princesa Maria Pia de Sabóia. Cresceu, de certa forma, no teatro, no teatro de São Carlos e soube transferir a noção de escala, de teatralidade da cenografia para as suas pinturas murais. Nas cartas que restam do seu espólio, ou aquelas que foram possíveis obter, nunca é feita qualquer referência aos professores que tivera nas Belas Artes, apenas a Cinatti e Rambois, e em particular a Cinatti. A sua participação como figura cimeira nas comemorações do tricentenário de Camões e de Pombal tornaram-no ainda mais conhecido. As viagens a países como Espanha, França, Bélgica, Inglaterra, Itália e Grécia alargaram-lhe os horizontes e a cultura estética. Nelas pode Pereira Cão contactar com outras realidades e visitar palácios, como o de Fontainebleau, o que recorda num breve apontamento de uma fotografia, tal como já antes vimos (18). Esteve e participou na Exposição Universal de Paris de 1889, onde recebeu medalha de ouro.

---

(17) Vide Esteves Pereira e Guilherme Rodrigues. Portugal. *Dicionário Histórico...*

(18)



No seu percurso é de assinalar a sua versatilidade e também o seu espírito pragmático. A história de arte não se pode também compreender sem uma real consciência da capacidade de subsistência dos artistas. Pereira Cão, apesar de ser originário de uma certa burguesia setubalense, com alguns ramos aristocráticos e de origem estrangeira (tal como os Brampton de origem inglesa, família que aquando veio para Portugal, aportuguesou o apelido para Brandão), viveu sempre do seu trabalho. O seu pai, um construtor civil dotado de espírito prático matriculou-o simultaneamente no Instituto Industrial e nas Belas Artes, pois a vida de artista era incerta e arriscada, apesar de notar no filho aptidões artísticas. Desde muito novo começou a trabalhar como artista, e como discípulo de Cinatti e Rambois. Foi pintor de cavalete, cenógrafo, pintor decorador e azulejista, evidenciando a sua versatilidade e tentando sempre responder às encomendas e contornar alguma dificuldade financeira, pois ser pai de trinta e quatro filhos, dar a todos educação, conforto e estudos não era fácil. Do Rei D. Carlos recusou o título de barão de Pancas com que o monarca, seu amigo pessoal, o queria agraciar, parecendo-lhe despropositado e desajustado para quem vivia exclusivamente do seu trabalho. E proferiu uma frase próxima desta: “Agradeço a vossa majestade essa honra, mas honrarias sem comodorias, não!” (19). De que lhe serviria ser Barão de Pancas, sem quinta, castelo ou palácio? Vivia numa vasto casarão de traça pombalina, na Baixa lisboeta, bem mobilado e com algum pessoal doméstico, sobretudo amas para a sua vasta prole, mas exclusivamente do seu trabalho, apesar de possuir alguns bens próprios. Mas no final da vida para além de relembrar o muito que tinha gozado e vivido, lamentava-se de já com muita idade ter que trabalhar Já bastante cansado e algo adoentado, trabalhava também para sustentar a sua família, e tal como dizia “quatro talheres à mesa”. Era uma queixa genuína, mas ao mesmo tempo um legítimo orgulho que tinha quando olhava para trás e podia ver uma vasta obra. Num croquis que se conserva no Museu da Cidade de Lisboa vem este curioso apontamento: “Quem me dera ter croquis./ De todas as escadas /que tenho pintado só isso constituiria uma allegria para o/ meu serviço sou Pae de 34 filhos, mas parece-me/que pinte ainda mais escadas”(20). Permaneceu até ao fim com o seu sentido de humor e o seu carácter boémio. Pintou inúmera pintura de cavalete, mas terá enveredado pela

---

(19) Segundo tradição oral contada pela neta de Pereira Cão e pela sua bisneta, Maria Teresa de Victoria Pereira Ribeiro Santos Leal.

(20) Vide croquis do palacete de José Nunes Teixeira (ao Chiado) no volume de apêndices, p. 7.

pintura a fresco, e pela azulejaria, por vocação, mas também por sentido prático, já que esta era melhor paga e o ajudaria a manter uma vastíssima família. A pintura de cavalete, os salons, os locais de exposição eram reduzidos, a clientela reduzida e as colecções particulares significativas eram em pouco número. Este foi o seu caminho possível e aquele que também escolheu. Sem dúvida que o seu melhor trabalho na pintura decorativa é constituído pela encomenda particular que satisfaz para o palacete de Alves Machado, edifício em que Pereira Cão se solta mais do academismo, sobretudo nas paredes que rodeiam a escadaria que sobe em círculo pelo interior do edifício. Estes frescos são autênticas telas luxuriantes, de animais, aves, plumagens e edifícios nortenhos – o Bom Jesus de Braga- e a sul, o Palácio da Pena, ali retratado ainda numa serra escarpada e pedregosa. Este é talvez o melhor fresco tardo-romântico de Pereira Cão. Também a cúpula dos Paços do Concelho de Lisboa o fazem ficar sem dúvida na história da arte em Portugal, ao apropriar-se com aquela mestria de um espaço geralmente reservado ao sagrado, num puro espectáculo cenográfico e teatral em *trompe l'oeil* em claro escuro, caso raro em Portugal. Estranho é que quase ninguém se tenha debruçado sobre a qualidade técnica desta pintura. Os casos que vimos no âmbito da arquitectura civil são mais convencionais e académicos, evidenciando os gostos românticos da sua clientela e a influência do segundo império francês. Salas etruscas, de Pompeia, Luís XV, abundância de motivos florais, de *puttis*, Vénus e querubins... Mas esta tese não esgota, como já afirmei várias vezes, a obra de Pereira Cão, nem no âmbito das encomendas particulares, muito menos no âmbito da arquitectura pública, de que vimos apenas dois dos casos que considero mais significativos, como são a decoração da Câmara Municipal de Lisboa, ou a da Biblioteca da Ajuda, no palácio real lisboeta. No âmbito das encomendas públicas, arquitectura civil e religiosa podemos citar os seguintes edifícios em que Pereira Cão trabalhou como pintor decorador: no Palácio da Ajuda (restauros e novos trabalhos de decoração); na Biblioteca da Ajuda; no Palácio das Necessidades (restauro das paredes da sala de jantar); no Palácio de São Bento (a Câmara dos Deputados, o gabinete da Presidência e a Sala do Bufete); no Palácio do Alfeite (tecto da sala de jantar); nos Paços do Concelho de Lisboa (cúpula e tectos do salão nobre); no Supremo Tribunal de Justiça; no Tribunal da Relação; no Hospital de São José; na Igreja da Graça; na Igreja do Campo Grande (dos Santos Reis); na Igreja da Ajuda (dos Santos Fieis de Deus); na Igreja de São Roque (restauros); na Igreja dos Mártires; na Capela do

Amparo (em Benfica); na Capela do Santíssimo de Santa Isabel; na Capela de São Pedro (em Caneças); na Capela de São Pedro (em Palmela); na Capela de São Saturnino (em Fanhões); no Santuário da Carregosa; nas encomendas particulares podemos citar os seguintes edifícios: nos palácios dos Duques de Palmela, ao Calhariz, no Lumiar e em Azeitão; no palácio de Bessone e Iglésias, no Largo da Biblioteca, em Lisboa; no palácio do Conde de Fontalva (António Ferreira dos Anjos); no palácio do Marquês de Viana, ou Marquês da Praia e Monforte (no Largo do Rato, em Lisboa); no palácio dos Condes da Penha Longa e Olivais (ao Pau da Bandeira, em Lisboa); no palácio Alves Machado, depois Cerqueira (Rua do Salitre, em Lisboa); no palácio do Dr. Rebelo da Silva (a S. Sebastião da Pedreira, em Lisboa); no palacete de José Ribeiro da Cunha, depois de José da Costa Pedreira (na Praça do Príncipe Real, em Lisboa); no palacete de Cipriano Calleya( na Avenida da Liberdade, em Lisboa); no palacete de José Nunes Teixeira (no Largo do Chiado, em Lisboa); numa pastelaria na Rua D. Pedro V; na pastelaria Ferrari, em Lisboa; no teatro Apolo (em Lisboa); no Teatro Rosa Damasceno (em Santarém); no palacete no Largo do Carmo, em Braga; no palácio da Condessa de Junqueira (na Quinta da Alorna, em Almeirim); no palacete do Dr. Oliveira Feijão (Quinta da Mafarra, na Azóia, em Santarém); no palacete do negociante Alexandre da Silva Telhada (em Santarém); no palacete do Dr. Costa Lobo (na Rua dos Coutinhos, em Coimbra); no Paço do Bispo-Conde (em Coimbra); no palacete do estadista Lopes Branco (na Maiorca, Figueira da Foz); no chalet Barbosa Collen (no Luso); na capela do palácio Calheiros (em Ois do Bairro); na Casa La-Roque (no Porto); no Palácio da Bolsa (no Porto); no Clube de Beja; na Casa Pia (em Beja); no palacete do Visconde da Corte (em S. Brissos, arredores de Cuba); no palacete do Visconde da Esperança (em Cuba); no palacete de Marçal Pacheco (em Loulé); no palácio do Visconde de Estói (Estói, arredores de Faro). No campo da azulejaria destacam-se: os painéis no convento da Madre de Deus (em Lisboa); no palácio da Rosa (dos Marqueses de Castelo Melhor, em Lisboa); no palácio dos Marqueses de Castelo Melhor (actual Embaixada de Itália, em Lisboa); no Colégio Militar (em Lisboa); no palacete Centeno (em Lisboa); na Ribeira do Jamor, no Palácio de Queluz; no asilo do Infante D. Afonso (em Odivelas); na Igreja de Carcavelos; na Igreja de Estói; no Palácio Azarujinha (no Estoril); na Quinta da Fontebela (no Cartaxo); na Quinta da Cardiga (na Golegã); na Casa do Dr. Egas Moniz (em Estarreja, Aveiro); no palácio de Estói (no Algarve); na capela do casal do Farto (perto da Serra de Mira d' Aire, Torres Novas); no âmbito da

arquitectura efémera, participou no tricentenário de Camões e centenário de Pombal; também como cenógrafo destaca-se o salão que preparou para a peça Noites na Índia, que se representou no Príncipe Real (no qual decorara o tecto deste teatro), e colaborou em cenários, trabalhados por Cinatti e Rambois, para os teatros de S. Carlos e D. Maria II. Realizou inúmeras pinturas de cavalete, sobretudo de peixes, flores, frutos, mas também de vistas de cidades. Fez incontáveis quadros soltos de natureza morta – peixes, aves e flores. Dos quadros de flores que apresentou nas exposições, distinguiram-se os que intitulou Flores de Jardim e Flores de Quintal, vendidos pela Sociedade Promotora de Belas Artes. Foi também restaurador.

Pereira Cão foi o herdeiro legítimo dos ensinamentos da dupla Cinatti e Rambois, que foram a fonte onde se iniciou e bebeu experiência. Plenamente emancipado a partir da década de 70, Pereira Cão deixou uma vastíssima obra a fresco, cuja genealogia foi por diversas vezes interrompida e entrecortada. Foi contudo a estada entre nós e a vinda de estrangeiros como Cinatti, Rambois e tantos outros que não deixou morrer esta disciplina artística. Verdadeiramente só a partir da Regeneração existiram as condições de estabilidade, crescimento e desenvolvimento económico que possibilitaram este tipo de encomendas. A pintura a fresco de interiores não foi apenas uma moda passageira, e durou, no século XIX, pelo menos, desde os finais da década de 30 até bem entrado o século XX. Alguns pintores conotados com uma clientela monárquica tiveram problemas de subsistência. Outros souberam moldar-se e adaptar-se aos novos tempos, tal como Pereira Cão o fez ao enveredar pela pintura cerâmica. Contudo em 1911 ainda o vemos, por exemplo, a pintar na capital, a residência do Dr. Rebelo da Silva, sem alterações de gosto do proprietário (o antigo palacete do conde da Silvã), restaurando as pinturas que realizara anos antes, fazendo novas adaptações e realizando novas pinturas . Mas é ainda cedo para afirmarmos que este mundo aristocrático e senhorial se desmoronou a partir da revolução republicana de 5 de Outubro de 1910. Está ainda por fazer um levantamento rigoroso da totalidade das casas deste período, o estudo das suas famílias e as suas ligações ou não ao regime monárquico ou republicano. A minha intuição diz-me que muitas destas casas e famílias continuaram, umas adaptando-se aos novos tempos, outras

entrando em decadência. Mas ainda serão em algum número as encomendas feitas por estas a pintores decoradores. Umas serão de abastados proprietários, algumas de fortunas recentes, outras de uma certa fidalguia provincial retirada, sem grandes pretensões ou influência na capital. Mas a história não se faz apenas com intuições, mas sim com factos, documentos, e a sua interpretação, em contextos e paralelismos possíveis. Cada artista é um caso único, muitas vezes inclassificável, apesar de todos termos tendência para tentar arrumá-los de uma forma quase geométrica, rotulando e etiquetando, algumas vezes com leituras apressadas, e não quantas vezes sem preconceitos de variado tipo. Pereira Cão ocupa um lugar cimeiro na pintura decorativa de raiz Oitocentista, mas também como um dos principais obreiros do ressuscitar da azulejaria tradicional portuguesa. No lote de artistas Oitocentistas, académicos ou não, destacam-se também, sem qualquer margem para dúvidas, no âmbito da pintura a fresco, o pintor setubalense João Vaz, pela qualidade do seu traço, pelas elegantes composições cenográficas e pela ligação que estabelece a um período em que a arte nova começa a surgir. Depois, António Ramalho, de facto um notável pintor-decorador, cujos preconceitos políticos o fizeram ficar isolado, e com dificuldade em conseguir trabalho. Columbano Bordalo Pinheiro, Carlos Reis são talvez, como pintores decoradores, menores. Veloso Salgado tem obra importante, embora esteja também muito conotado com um certo gosto académico e uma estética muito próxima de um pintor de história. De qualquer forma, qualquer um destes nomes merece um estudo aprofundado, sério, que os faça, também, neste campo sair da sombra e ocupar também a sua quota parte e quinhão merecido. De Cinatti a Veloso Salgado vão quase cento e cinquenta anos, em que a pintura decorativa não morreu. Não estamos aqui a falar ainda da estética modernista de um Almada Negreiros, ou de um mexicano Rivera, que realizaram neste campo, cada um no seu País, uma obra fundamental. Mas este já é um período cronológico que escapa ao campo desta dissertação.

De uma maneira geral as instituições públicas que visitei e que contêm pintura decorativa nos seus interiores encontram-se bem conservadas. A excepção é o palacete Ribeiro da Cunha, ao Príncipe Real, que tem infiltrações e cujas pinturas sofreram humidades e se encontra em mau estado. Há que chamar também a atenção para as campanhas de restauro efectuadas nestes palácios e palacetes. No caso de palacetes que se encontram ainda nas mãos de particulares, tal como o da

Quinta da Alorna, que pertence à família Lopo de Carvalho há cerca de um século, tem havido por parte destas um grande esforço na manutenção destas casas. Por detrás de uma casa destas tem que estar sempre uma economia pujante e os edifícios devem ter uma função, manter-se abertos, arejados e habitados. A degradação acentua-se quando uma casa se encontra fechada. Verdades de La Palisse que nunca é de mais afirmá-las. No campo do levantamento da pintura a fresco existe um vasto trabalho de campo ainda por realizar, muitas vezes bem próximo de Lisboa, e que tão descurado tem sido. Em Lisboa, Sintra, Ribatejo, antiga Estremadura, Alentejo, e também em Coimbra, Braga, Porto e Aveiro, existem bons exemplares deste tipo de pintura que merecem o seu estudo aplicado e uma correcta divulgação, que faça sair do desconhecido e anonimato o vasto mundo da pintura decorativa portuguesa de raiz Oitocentista. Alguns dos palacetes que Pereira Cão pintou já não existem tendo sido demolidos no início do século XX ou ainda nos finais do século XIX. São o caso de alguns prédios na Rua do Salitre ou na Avenida da Liberdade que acabou por nunca ser contemplada com nenhum plano de salvaguarda e classificação. O próprio genro de Pereira Cão, Victoria Pereira, ou o próprio artista, quando sabiam que algum prédio pintado por si ia ser demolido, ali se dirigiam e com um escopro e martelo retiravam meticulosamente algum pormenor decorativo que considerassem importante e depois mandavam emoldurar. A família descendente ainda hoje conserva algum destes “inusitados” quadros. Teatros, como o Apolo, em Lisboa, ou o Rosa Damasceno, em Santarém, foram demolidos. A pastelaria Ferrari que também foi decorada por Pereira Cão, perdeu-se no recente incêndio do Chiado de 1988; também a pintura da cúpula dos Paços do Concelho de Lisboa esteve em perigo de se perder no incêndio da Câmara Municipal. Mas os seus trabalhos de recuperação foram convenientemente acompanhados por técnicos de restauro e historiadores de arte especialistas na área. Contudo o que sobrou, passados que são mais de oitenta anos sobre a morte de Pereira Cão, é vasto e necessita ainda de um trabalho exaustivo de levantamento e estudo para vários anos.

Durante muitos anos, sobretudo a partir dos finais dos anos 60 e acentuando-se a partir de meados dos anos 70 grande parte dos centros históricos das nossas cidades, vilas e aldeias foram sendo demolidos, sendo substituídas por edifícios utilitários de medíocre arquitectura, modernizadores da paisagem urbana, e introdutores de um certo caos urbanístico que se instalou no País. Nos últimos anos tem havido um

esforço de recuperação, ao qual não será alheio a investigação de historiadores, historiadores de arte, agentes do património, câmaras municipais e até de particulares. A rede de pousadas de Portugal tem-se estendido e no caso do Palácio de Estói este vai fazer parte desta rede hoteleira, instalada em edifícios históricos. Também há poucos anos se criou a Rota do Fresco, no Alentejo, que procura chamar a atenção para esta técnica de pintura especializada, procurando ensiná-la, divulgá-la e consciencializar o público para a riqueza e importância deste tipo de pintura. A recuperação da pintura a fresco é recente e não está assim comprometida. Falta sobretudo divulgar o que se tem e colocar em campo o maior número possível de técnicos especializados em restauro. Só se ama aquilo que se conhece!

## Considerações finais

Podemos traçar, agora, algumas conclusões gerais sobre o estudo do percurso e obra do artista Pereira Cão.

A pintura a fresco, no século XIX, manteve-se em Portugal, primeiro através da vinda de estrangeiros, como Cinatti e Rambois, e mais tarde (na época de D. Maria Pia), com a vinda de uma série de especialistas, tais como Ângelo Sebastiani, Joany (cunhado de Cinatti, perito na imitação de mármore e que trouxe para Portugal os estuques polidos a ferro quente), Pioltri (especialista de aves, peixes e frutos) e Pierre Bordes. Pereira Cão foi o herdeiro legítimo do esforço, dedicação e experiência de aprendizagem que lhe deram o convívio junto a Cinatti e Rambois, dos contactos que estes artistas lhe possibilitaram e aquele que durante mais e sessenta anos enquanto pintor activo, manteve a pintura decorativa em mãos portuguesas. A partir de 1878, pode viajar e conhecer países como Espanha, França, Bélgica, Itália e Inglaterra, onde certamente terá encontrado fontes de inspiração. O seu percurso enquanto artista tem uma lógica bastante coerente: da cenografia passa para a pintura a fresco, da pintura a fresco, para a azulejaria, em simultâneo com a realização de programas decorativos a fresco em diversos palacetes.

No campo da pintura a fresco podem ser esquematizadas três tipologias:

- 1) Uma primeira, mais académica, convencional e menos inventiva, com os seus estilos Etrusco, Pompeia, Bizantino, Luís XIII, Luís XV, Luís XVI, Neo-árabe, Indiano e outros.
- 2) Uma segunda, puramente cenográfica, arquitectónica e monumental, em que se utiliza a técnica do *trompe l'oeil*.
- 3) Uma terceira, mais solta e criativa, puramente romântica, em que no meio de flores, frutos e aves, o autor coloca vistas de cidades e edifícios da sua época.

Pereira Cão era considerado mestre no ornato e na pintura de flores, animais e plantas, os seus motivos favoritos e aqueles que levou até à Exposição Universal de Paris de 1889, onde recebeu medalha de ouro. Este artista conviveu com os melhores pintores frescantes que Portugal tinha ou que por cá se encontravam, estrangeiros ou



nacionais (com alguma estada fora de Portugal), e nacionais menos cosmopolitas e viajados. A geração de pintores como José Malhoa, António Ramalho, Eloy do Amaral, João Vaz, Columbano Bordalo Pinheiro, Veloso Salgado, Marques de Oliveira, Maninni, Carlos Reis e tantos outros, está também insuficientemente estudada neste campo da historiografia da arte, por desinteresse e preconceito, como já antes afirmámos. Mas nela destacam-se, sem qualquer margem para dúvidas, dois pintores frescantes: João Vaz e António Ramalho. Veloso Salgado foi também um hábil pintor. Podemos ainda acrescentar que a pintura a fresco tem sido sempre mais estudada no âmbito da arquitectura de espaço religioso e muito menos no âmbito da arquitectura civil.

No campo da azulejaria, Pereira Cão foi o sucessor de “Ferreira das Tabuletas” e teve, pelo menos, dois discípulos conhecidos: Cactano Alberto Nunes e o seu genro Victoria Pereira. Pode sem qualquer esforço ser integrado e ser considerado um dos principais vultos do “renascimento” do azulejo português, como fazendo parte de um contexto tardo-romântico de revivalismos. É verdade, também, que um dos seus principais discípulos, o coronel Victoria Pereira, contribuiu, assim como toda uma geração, para um perpetuar de uma azulejaria decadentista, historicista e revivalista, quando já outros pintores do modernismo ensaiavam e praticavam outro tipo de pintura cerâmica. Mas o romantismo, neste campo, chegou facilmente em Portugal, até à década de 40 do século XX, alheio a tendências internacionais e talvez orgulhosamente desfasado em relação à cronologia europeia e ocidental.

Seria interessante estudar outros trabalhos e experiências de Pereira Cão, como sejam os seus cenários (criados para o Teatro Apolo, São Carlos, do Príncipe Real ou Nacional), a sua pintura de cavalete, e, também, as suas tabuletas ilustradas.

Não creio que depois dos exemplos demonstrados, nas encomendas institucionais ou nas privadas, se possa continuar apressadamente a rotular de menor, ou de pouco interessante, a pintura a fresco. Neste campo existe em Portugal ainda um vasto campo por explorar.

Passados que são vários desde a criação de Departamentos de História da Arte nas nossas Universidades, com as suas escolas do Porto, Coimbra, Lisboa e Évora, e dos

enormes avanços que se têm dado na investigação, no levantamento, na radiografia e no rastreio do património nacional, é tempo de se ir olhando com outros olhos para as chamadas artes decorativas, e em particular para a pintura a fresco, campo em que Portugal é muito mais rico do que à primeira vista se pensa e pode parecer.

A pintura decorativa não foi uma moda passageira da Regeneração e chegou, pelo menos, até aos anos 30 do século XX. As pinturas decorativas nestes espaços palacianos não eram encomendas de uma elite de novos-ricos incultos e com pretensões fúteis, nem exactamente uma veleidade ou capricho de quem não sabia onde gastar os seus capitais. Alguma se terá feito por rivalidade ou imitação de um vizinho mais opulento, mas se estudarmos as redes intrincadas destas famílias vemos como grande parte destas eram parentes entre si. Assim facilmente o nome do pintor-decorador circularia de boca em boca. Este preconceito com estas elites do século XIX e inícios do século XX, surgiu no próprio século XIX, pois Almeida Garrett, que acabou também por motivos bem pragmáticos por aceitar o título de Visconde afirmou em romance célebre: “Foge cão, que te fazem Barão!”. Muitos destes títulos eram vitalícios, outros comprados, ou só duravam duas gerações. Contudo é um abuso essa generalização apressada.

Por fim gostaria de sublinhar que tentei sempre ser imparcial e não escrever uma tese encomiástica. Se alguma vez resvalei nessa tendência, não foi intenção declarada. Tenho também consciência de que aqui não está a obra total de Pereira Cão, se é que esta é possível de registar inteiramente, e que este trabalho não é um *raisonné*, nem uma retrospectiva integral do artista. Fiz opções, cortes, que espero que tenham a sua coerência e legitimidade. Ao não poder incluir aqui toda a sua obra, citei e fui fazendo referência a muitos outros edifícios que podem ser estudados e que poderão enriquecer esta minha perspectiva. De qualquer forma, a minha escolha, nas encomendas institucionais, incidiu sobre dois dos mais emblemáticos edifícios, a Câmara Municipal de Lisboa e a Biblioteca do Palácio da Ajuda. No âmbito das encomendas particulares incidi sobre três fases do pintor: enquanto discípulo de Cinatti e Rambois, e por isso, a decoração de dois dos palácios Palmela, o Palácio Angeja-Palmela e o Palácio Palmela, na Rua da Escola Politécnica; também dois exemplares que acabam por estar actualmente ligados a uma mesma família, o Palácio Ribeiro da Cunha, no Príncipe Real, fora de Lisboa, e o Palácio da Condessa

da Junqueira, no Ribatejo, que estão actualmente na posse da família Lopo de Carvalho; ainda em Lisboa, talvez neste campo, a melhor obra de Pereira Cão, a decoração do Palácio Alves Machado, e um exemplar mais simples, situado na Avenida da Liberdade, o Palacete de Cipriano Calleya. Pude ainda falar da sua participação nos centenários de Camões e de Pombal, enquanto decorador, e sublinhar o seu papel fundamental no campo da azulejaria, com as suas obras no Convento da Madre de Deus, Palácio da Rosa, palácio de Estói, Ribeira do Jamor (no Palácio de Queluz) e em tantos outros edifícios. Pudemos, assim, tomar o pulso ao Portugal que vai desde a Regeneração até à Primeira República, e em que as alterações de gosto são lentas e arrastam-se no tempo.

Pretendo continuar nesta senda de investigação, prosseguindo na pesquisa da obra de Pereira Cão ainda existente, noutras cidades e zonas do País, assim como na dos seus contemporâneos, ligando, cada vez mais, o estudo da arquitectura senhorial à sua decoração de interiores, em particular, à pintura a fresco. Só assim poderemos obter uma radiografia, no território nacional, do fresco Oitocentista.

Sou consciente de que a obra de Pereira Cão é um pouco como um armário contador no qual se podem abrir gavetas de uma forma desencontrada, quase interminável, e sempre original. Tem pano para mangas e é vastíssima. Mas as exigências e o âmbito de uma tese de mestrado fizeram-me optar por colocar agora um ponto final que não é o derradeiro, é apenas uma suspensão temporária em estudos que pretendo retomar e continuar, alargando progressivamente a lente da minha investigação a outros pintores e zonas do País.

## FONTES E BIBLIOGRAFIA

### Fontes:

ARAÚJO, Norberto de, *Inventário de Lisboa*, Lisboa, 1939.

ARAÚJO, Norberto de, *Peregrinações em Lisboa*, Lisboa, Vega, 1993, XV Vols. (1ª Edição 1938/39).

CASTILHO, Júlio de, *Lisboa Antiga*, Antiga Casa Bertrand – José Bastos, Lisboa, 1902 (2ª edição consideravelmente acrescentada).

*Índice Geral do “Arquivo de João Carlos de Almeida Carvalho”* (Elaborado por Carlos Dinis Cosme, Maria Luísa Melo e Luís Agostinho Neves), Setúbal, Arquivo Distrital de Setúbal, Ministério da Cultura, 1996.

SEQUEIRA, Gustavo de Matos, *Depois do Terramoto*, subsídios para a história dos bairros ocidentais de Lisboa, Lisboa, 1916.

L’Ornement Polychrome. Cent Planches en Couleurs Or et Argent Contenant Environ 2,000 motifs de tous les Styles. Art Ancien et Asiatique Moyen Age Renaissance, XVII ème et XVIII Siècle. Recueil Historique et Pratique publié sous la Direction de M. A. Racinet l’un des dessinateurs du Moyen Age et la Renaissance, des arts somptuaires, de la collection Soltikoff, etc. Avec des notices explicatives et une introduction générale. Deuxième Édition, Paris, Librairie de Firmin-Didot Frères, Fils et Cie. Imprimeurs de L’Institut, Rue Jacob, nº 56. Tous droits réservés.

Actas do Arquivo Municipal de Lisboa.  
Arquivo Municipal de Lisboa, 1878, p. 568; 1879, p. 322.

### Periódicos:

#### Imprensa nacional :

“**Diário de Notícias**”, números 5155 (10 de Junho de 1880), 16º ano, 1880; 5154 (12 de Junho de 1880), 16º ano, 1880; 5844 (9 de Maio de 1882), 18ºano, 1882; nº 5843 (8 de Maio de 1882), 18 º ano, 1882; e 16 de Janeiro de 1921.

“**O António Maria**”, 10 de Junho de 1880.

“**O Occidente, Revista Ilustrada de Portugal e do Estrangeiro**”, 5ª Ano, Vol. V, nº 122 (Commemoração do Centenario do Marquez de Pombal), 8 de Maio de 1882.

“**O Século**”, 16 de Janeiro de 1921.

### **Imprensa local:**

“O Sado. Folha Literário-Regional. Literatura, Crónicas, Descritivos, Bibliografia, Versos, Humorismo, Notas Históricas e Científicas”, números 299 (12 de Abril de 1941) e 300 (17 de Maio de 1941), Setúbal.

### **Cartas:**

#### **Correspondência privada de Pereira Cão (coleção da família): 14 cartas**

Santar, 25/6/1913; Lisboa, 17/10/1915; Lisboa, 29/10/1918; Lisboa, 18/2/1920; S. Bartolomeu da Charneca (Lumiar), 15/6/1920; Charneca do Lumiar, 16/6/1920; Lisboa, 9/8/1920; Lisboa, 4/10/1920; S. Bartolomeu da Charneca, 10/11/1920; e 5 cartas mais, não datadas.

### **BIBLIOGRAFIA:**

#### **Dicionários e enciclopédias:**

AAVV, *Encyclopaedia Universalis*, Ed. Paris, 1989.

AAVV, *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, Lisboa-Rio de Janeiro, Editorial Enciclopédia Limitada, s/d., Vols., V, VI, e XXI.

AAVV, *Guia de Portugal. Estremadura, Alentejo, Algarve*, Lisboa, Edição da Biblioteca Nacional de Lisboa, 1927, Vol. II.

PAMPLONA, Fernando de, *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses ou que Trabalharam em Portugal*, Lisboa, Oficina Gráfica Limitada, 1957.

*Dicionário da Pintura Universal. Dicionário da Pintura Portuguesa*, Lisboa, Estúdios Cor, 1973 (dir. M. Tavares Chicó, J.-A. França, A. Vieira Santos).

PEREIRA, Esteves e RODRIGUES, Guilherme, *Portugal. Dicionário Histórico, Corográfico, Heráldico, Bibliográfico, Numismático e Artístico Ilustrado*, Lisboa, 1904-1915, 7 Vols.

SANTANA, Francisco, *Índice da Lisboa Antiga e da Ribeira de Lisboa de Júlio de Castilho*, Lisboa, 1974.

SANTANA, Francisco e SUCENA, Eduardo, dir. de, *Dicionário da História de Lisboa*, Lisboa, Gráfica Europam, Lda., 1994.

SERRÃO, Joel, Dir. de, *Dicionário da História de Portugal*, Livraria Figueirinhas, Porto, 1990.

SILVA, Francisco Innocêncio da, *Diccionario Bibliographico Portuguez*, Tomo XV, Lisboa, 1889.

SILVA, Jorge Henrique Pais da e CALADO, Margarida, *Dicionário de Termos de Arte e Arquitectura*, Lisboa, Editorial Presença, 2005.

TANNOCK, Michael, *Portuguese 20th Century Artists. A Biographical Dictionary*, West Sussex, Phillimore & Co. Ltd, 1978.

## Temas Gerais:

- AAVV, *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, 1986, Vols. X e XII.
- AAVV, *A Gramática da Arquitectura*, Lisboa, Centralivros, 2002.
- AAVV, *A Grande História da Arte. Arte Gótica*, Público, Lisboa, 2006, 1ª Volume.
- ARIÈS, Philippe e DUBY, Georges, *História da Vida Privada. Da Revolução à Grande Guerra*, IV Volume, Círculo de Leitores, Lello & Irmão – Artes Gráficas, 1990.
- FRANÇA, José-Augusto, *A Arte Portuguesa de Oitocentos*, Lisboa, Biblioteca Breve/Série de Artes Visuais, 1992 (1ª edição 1979).
- FRANÇA, José-Augusto, *A Arte em Portugal no Século XIX*, Lisboa, Bertrand Editora, 1990 (1ª edição 1974), II Vols.
- FRANÇA, José-Augusto, *O Romantismo em Portugal. Estudo de Factos Socioculturais*, Lisboa, Livros Horizonte, 1999 (1ª edição em língua francesa em 1975).
- FRANÇA, José-Augusto, *História da Arte em Portugal. O Pombalismo e o Romantismo*, Lisboa, Editorial Presença, 2004.
- LABOURDETTE, Jean-François, *História de Portugal*, Lisboa, Dom Quixote, 2003.
- MECO, José, *A Azulejaria Portuguesa*, Lisboa, Bertrand Editora, 1985.
- PEREIRA, Paulo, *História da Arte Portuguesa*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1993, III Vols.
- REIS, António, *Portugal Contemporâneo*, Lisboa, Publicações Alfa, 1996, 3 Vols. (1ª edição 1990).

## Específica:

- ALMEIDA, Fialho de, *Lisboa Monumental*, Edição da Câmara Municipal de Lisboa, Lisboa, Maio de 1957.
- ANDERSEN, Hans Christian, *Uma Visita em Portugal em 1866*, Gailivro, Canelas, 2003.
- STOOP, Anne de (texto de) e ABREU, Maurício de (fotografia de), *Quintas e Palácios nos Arredores de Lisboa*, Barcelos, Livraria Civilização Editora, Companhia Editora do Minho, S.A.R.L., Setembro de 1986.
- ECO, Umberto, dir. de, *História da Beleza*, Lisboa, Difel, 2004.
- CARNEIRO, Luís Miguel, *Paços do Concelho de Lisboa*, Artes Gráficas Limitada, Lisboa, 2003.
- COUTO, Dejanirah, *História de Lisboa*, Lisboa, Gótica, 2003.
- DIAS, Marina Tavares, *Lisboa Desaparecida*, Quimera, Lisboa, 1987, 1º Volume.
- DUARTE, Ana, *Meio Século de Pintura em Setúbal*, Setúbal, Edição da Câmara Municipal de Setúbal, 1998.
- FRANÇA, José-Augusto, *Rafael Bordalo Pinheiro, o Português Tal e Qual*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1982 (1ª edição 1981).
- FRANÇA, José-Augusto, *Malhoa e Columbano*, Lisboa, Bertrand Editora, 1987.
- FRANÇA, José-Augusto, *Lisboa 1898. Estudo de Factos Socioculturais*, Lisboa, Livros Horizonte, 1987.
- FRANÇA, José-Augusto, *História da Arte Ocidental*, Lisboa, Livros Horizonte, 1987.
- FRANÇA, José-Augusto, coord. de, *A Sétima Colina. Roteiro Histórico-Artístico*, Lisboa, Livros Horizonte, 1994.
- FRANÇA, José-Augusto, *Lisboa: Urbanismo e Arquitectura*, Lisboa, Livros Horizonte, 2000 (1ª edição 1997).

- FRANÇA**, José-Augusto, *A Arte e a Sociedade Portuguesa no Século XX (1910 a 2000)*, Lisboa, Livros Horizonte, 2000 (1ª edição 1972).
- FRANÇA**, José-Augusto, *O 28. Crónica de um Percurso*, Lisboa, Livros Horizonte, 2000.
- FRANÇA**, José-Augusto, *Monte Olivete, Minha Aldeia*, Lisboa, Livros Horizonte, 2001.
- FRANÇA**, José-Augusto, *História da Arte em Portugal. O Pombalismo e o Romantismo*, Lisboa, Editorial Presença, 2004.
- FRANÇA**, José-Augusto, *O Grémio Literário e a sua História*, Lisboa, Livros Horizonte, 2005.
- GIL**, Júlio e **CALVET**, Nuno, *Os Mais Belos Palácios de Portugal*, Lisboa, Verbo, 1992.
- MARKL**, Dagoberto e **SERRÃO**, Vítor, *Os Tectos da Igreja do Hospital Real de Todos-os-Santos*, Lisboa, Separata do Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa, III Série, nº 86, 1º tomo, 1980.
- MARKL**, Alexandra Reis Gomes, *António Ramalho*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2003.
- MÓNICA**, Maria Filomena, *A Queda da Monarquia. Portugal na Viragem do Século*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2000 (1ª edição 1987).
- MECO**, José, *Azulejaria Portuguesa*, Lisboa, Bertrand Editora, 1985.
- MELLO**, Magno Moraes, *Os Tectos Pintados em Santarém durante a Fase Barroca*, Santarém, Ed. Da Câmara Municipal de Santarém, 2001.
- MELLO**, Magno Moraes, *Tectos Barrocos em Évora*, Casa do Sul Editora, Centro de História da Arte da Universidade de Évora, Évora, Gráfica Lousanense, Lda., 2004.
- PAMPLONA**, Fernando de, *Um Século de Pintura e Escultura em Portugal (1830-1930)*, Porto, Livraria Tavares Martins, Tipografia Sequeira Lda., 1944.
- PAXECO**, Fran, *Setúbal e as Suas Celebridades*, Oficinas S. N. de Tipografia, 1931.
- PAXECO**, Óscar, *Roteiro do Tríptico de Luciano*, Lisboa, Neogravura, 1957.
- PIRES**, António Caldeira, *História do Palácio Nacional de Queluz*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1925.
- REIS**, Jaime, *O Atraso Económico Português em Perspectiva Histórica: Estudos sobre a Economia Portuguesa na Segunda Metade do Século XIX. 1850-1930*, INCM, Lisboa, 1993.
- SALVADO**, Salette Simões, *Os Paços do Concelho. Lisboa*, Lisboa, Edição da Câmara Municipal de Lisboa, 1982.
- SANTOS**, Maria de Lourdes Lima dos, *Para uma Sociologia da Cultura Burguesa em Portugal no Século XIX*, Lisboa, Presença-ICS, 1983.
- SOARES**, Mário O., *Técnicas da Decoração em Azulejo*, Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra, 1983.
- SILVA**, José Custódio Vieira da, *Setúbal*, Lisboa, Editorial Presença, 1990.
- SILVA**, Raquel Henriques da, *Cascais*, Lisboa, Editorial Presença, 1988.
- SILVA**, Raquel Henriques da, *Aurélia de Sousa*, Lisboa, Ed. Inapa, 1992.
- QUEIRÓS**, José, *Cerâmica Portuguesa*, Lisboa, Tipografia do Anuário Comercial, 1907.
- VALE**, Teresa Leonor M., *O Beau Séjour - Uma Quinta Romântica de Lisboa*, Lisboa, Livros Horizonte.
- VALENTE**, Vasco Pulido Valente, *Uma Educação Burguesa...Notas sobre a ideologia do ensino no século XIX*, Livros Horizonte, Lisboa, 1974.

## Teses de Mestrado e de Doutoramento:

**ANACLETO**, Maria Regina Dias Baptista Teixeira, *Arquitectura Neomedieval Portuguesa*, (Dissertação de Doutoramento em Letras, especialidade de História da Arte, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra), Lisboa, Edição da Fundação Calouste Gulbenkian e Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, 1997, II Vols.

**ARAÚJO**, Agostinho Rui Marques de, *Experiência da Natureza e Sensibilidade Pré-Romântica em Portugal: temas de pintura e seu consumo (1780-1825)*, Tese de Doutoramento em História da Arte, Faculdade de Letras/ Universidade do Porto, Porto, 1991, II Vols.

**COSTA**, Lucília Verdelho da, *Ernesto Korrodi, 1889-1944, Arquitectura, Ensino e Restauro do Património*, tese de mestrado em História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1985.

**LEAL**, Joana Esteves da Cunha, *Giuseppe Cinatti (1808-1879): Percorso e Obra*, tese de mestrado em História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1997, II Vols.

**MELLO**, Magno Moraes, *A Pintura de Tectos em Perspectiva no Portugal de D. João V*, tese de mestrado em História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Universidade Nova de Lisboa, Lisboa,

**MELLO**, Magno Moraes, *Perspectiva Pictorum. As Arquitecturas Ilusórias nos Tectos Pintados em Portugal no Século XVIII*, tese de doutoramento em História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2003.

**QUINTAS**, Maria Alexandra Salgado Ai, *Do Passeio Público à Pena. Um Percorso do Jardim Romântico*, tese de mestrado em Reabilitação de Arquitectura e Núcleos Urbanos, Faculdade de Arquitectura/Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa, 2001, I Vol.

## Catálogos

- *A Rolha. Bordalo. Política e Imprensa na Obra Humorística de Rafael Bordalo Pinheiro*, Lisboa, Hemeroteca Municipal de Lisboa, Março de 2005.

- *Álbum Alfredo Keil* (António Rodrigues), Ministério da Cultura, Instituto Português do Património Arquitectónico, Lisboa, Novembro de 2001, Galeria de Pintura do Rei D. Luís.

- *Amar o Outro Mar. A Pintura de Malhoa* (Coordenação de Lucília Verdelho da Costa e Ecyla Castanheira Brandão), Ministério da Cultura, Lisboa, 2003.

- *Caminho do Oriente. Guia do Azulejo*, (Luísa Arruda), Lisboa, Livros Horizonte, 1998.

- *D. Luís I. Duque do Porto e Rei de Portugal*, Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa, 1990.

- *Exposição Icono-Bibliográfica. Portugal nas Exposições Universais e Internacionais* (Coordenação de Jorge Custódio) Câmara Municipal de Santarém, Santarém, Maio de 1998.



- *João Vaz (1859-1931), Um Pintor do Naturalismo*, Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves, Lisboa, Maio de 2005.
- *Museu do Chiado. Arte Portuguesa, 1850-1950*, (Coordenação de Raquel Henriques da Silva, Pedro Lapa e Maria de Aires Silveira), Lisboa, Instituto Português de Museus, 1994.
- *Museu Municipal de Óbidos. Catálogo*, (Sérgio Gorjão), Óbidos, Câmara Municipal de Óbidos, 2000.
- *Museu Militar de Lisboa*, (Cor. Ferrand d'Almeida), Lisboa, Cegraf/Ex, 1995.
- *Museu Militar. Roteiro*, Lisboa, Beleza, Artes Gráficas, 1998.
- *Museu Militar – Pintura e Escultura* (José-Augusto França), Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Lisboa, 1998.
- *Palácio Sotto Maior. Extractos da História*, (José Pires Lopes de Azevedo), Edição da Sociedade Figueira Praia, S.A., Figueira da Foz, 1999.
- *Visita ao Museu Militar*, Lisboa, Cegraf, s/d.
- *Uma Família de Coleccionadores/Poder e Cultura, Antiga Colecção Palmela*, (Coordenação de Maria Antónia Pinto de Matos e Maria de Sousa e Holstein Campilho), Casa Museu Dr. Anastácio Gonçalves, Lisboa, Fevereiro de 2001.

### **Publicações periódicas**

AAVV, *Património. Estudos*, Lisboa, Instituto Português do Património Arquitectónico, 2004, nº 6.

Artigo de LEÃO, Francisco G. Cunha, “A Biblioteca da Ajuda”, pp.126-128.

AAVV, *Monumentos*, Revista Semestral de Edifícios e Monumentos, Gráfica Maiadouro, Lisboa, Março de 2005, nº 22.

Artigo de LAMEIRA, Francisco, “Contributos para o Estudo da Arquitectura Setecentista Algarvia: a Quinta de Estói”, pp.204-207.

AAVV, *Colóquio Artes* (Revista Trimestral de Artes Visuais, Música e Bailado), nº 76, 2ª Série/Março de 1988, p.70.

### **Memórias**

COLAÇO, Branca de Gonta, *Memórias da Marquesa de Rio Maior* (Prefácio de Maria Filomena Mónica), Lisboa, Parceria A.M. Pereira, 2005 (1ª edição 1929).

MAC-MAHON, Ruth, *O Acampamento*, Loulé, 1995.

MAC-MAHON, Ruth, *Crónicas de Família*, Loulé, 2001.

*Memórias do Marquês de Fronteira e d'Alorna*, Lisboa, Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 2003 (1<sup>a</sup> edição, 1926).

*Memórias do Sexto Marquês de Lavradio*, Coordenadas por D. José Luiz de Almeida (Lavradio), Lisboa, Editorial Nova Ática, 2004.

**PEREIRA**, Carlos Alberto Cacella de Victoria (tenente-coronel), *Abrço de Irmãos. Reportagem da Visita dos Jornalistas Ultramarinos ao Portugal dos Heróis, dos Santos, dos Poetas, dos Políticos construtivos e do povo trabalhador, honesto e bom (A Huila)*, Novembro/Dezembro de 1951.

## ÍNDICE ONOMÁSTICO

### A

Abel: 62,  
Abrantes (Duque de): 75.  
Abreu, Maurício: 130.  
Afonso, Henrique Carlos: 121.  
Afonso (Infante D.): 89.  
Afonso V (D.): 57.  
Afonso XIII (D.): 96, 123.  
Ahrens (família): 144.  
Alcipe: 56.  
Alegrete (Marquês de): 74.  
Allen (coleção): 103, 127.  
Almeida, Fialho de: 48, 123.  
Almeida, João Evangelista de Sousa Torres e: 85.  
Almeida, Luís Fernando Serzedello de: 90.  
Almeida, Simões de: 66, 67, 135.  
Alves, Francisco Luís: 84.  
Alorna (Marquesa de): 121.  
Amaral, Eloy do: 145, 146, 157.  
Amarante (Conde de): 81.  
Amélia (D.): 76, 80, 89, 145.  
Anacleto, Regina: 76.  
Andrade, Gomes Freire de: 24, 112.  
Andrade, Rebelo de: 96.  
Angeja (Marqueses de): 74.  
Angeja-Palmela (palácio): 104, 105, 106, 112, 158.  
Ângelo, Miguel: 16, 29.  
António (Santo): 61, 63, 73.  
António, Francisco: 38.  
Antunes, Tomás Quintino (Conde de São Marçal): 64, 66.  
Anunciação, Tomás da: 64 135, 138.  
Anjos, António Lopes Ferreira dos (Conde de Fontalva): 43, 107, 109.  
Anjos, Flamiano: 43, 109.  
Appeles: 33.  
Araújo, Agostinho Rui Marques de: 15, 22, 24, 34.  
Araújo, Norberto de: 12, 81.  
Arriaga, Manuel de: 62.  
Arruda, Luísa: 77, 78.  
Astúrias, Alvarez y: 136.  
Azarujinha (Visconde da): 76, 151.  
Azevedo, Guilherme de: 62.  
Azevedo, João Carlos Pereira Lobato de: 85.  
Azevedo, José Pires Lopes de: 142.  
Azzolini, Giacomo: 24.

## B

Baena, Sanches de (família): 88.  
Bandeira, Sá da: 48, 73.  
Barbosa, Vilhena: 110.  
Baretta, Maria: 83.  
Barros, João de: 59.  
Barros, José António Benedito Soares da Gama de Faria e (Morgado de Setúbal): 10, 20.  
Basalisa, José: 17, 78.  
Basto (Conde de): 72.  
Bastos, Antunes (palacete): 127.  
Bastos, Victor: 31, 61, 64, 138.  
Battistini, Leopoldo: 17, 74, 77.  
Battenberg, Victoria Eugénia de: 6.  
Baudelaire, Charles de: 7, 17.  
Belas (Marquês de): 74.  
Belmonte (Conde de): 74.  
Berardo, Joe: 88.  
Bessone: 43, 107, 109, 151.  
Binney Marcus: 83.  
Bocage, Manuel Maria Barbosa du: 97.  
Bordes, Pierre: 29, 35, 38, 43, 50, 156.  
Braga, Joaquim Teófilo : 61, 63, 66.  
Braga, Leandro : 61, 66, 135.  
Braga, Manuel: 138.  
Braga, Pedro Bebião: 67, 70.  
Bramão, Alberto (D.): 9.  
Branco, Camilo Castelo: 61, 71, 87.  
Branco, Elisa Soares Cassiano: 90.  
Branco, Lopes: 151.  
Branco, Mariana de Castelo (D.): 106.  
Brandão, Ecylla Castanheira: 13.  
Brandão, Mariano António: 30, 42, 99, 148.  
Brito, Margarida Acciaiuoli de: 3, 6.  
Búfalo, Gianthomasi y: 88.  
Burnay (Conde de): 48, 103, 130, 135.

## C

Cabanel: 147.  
Cabral, Pedro Álvares: 81.  
Cadaval (Duque de): 74.  
Caim: 62.  
Caparica (Conde da):  
Caroça (Dr.): 124.  
Castro, Ana José de Sousa Miranda e (D.):  
Calado, Margarida: 24, 29.  
Calmels, Anatole: 113.  
Calleya, Cipriano: 99, 100, 127, 128, 129, 151, 159.  
Calvet, Nuno: 15, 83.

Câmara, D. João da: 146.  
 Campilho, Maria de Sousa e Holstein: 34.  
 Campos, Francisco: 85.  
 Camões, Luís de: 9, 15, 19, 31, 42, 53, 59, 60, 61, 63, 64, 65, 67, 68, 135, 138, 148, 159.  
 Cão, Diogo: 9.  
 Cão, José Maria Pereira (ou José Maria Pereira Júnior): 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 21, 24, 26, 28, 29, 30, 34, 35, 36, 38, 39, 41, 42, 43, 44, 49, 50, 51, 53, 54, 56, 57, 58, 59, 60, 65, 66, 67, 68, 70, 74, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 87, 91, 93, 94, 95, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 104, 106, 107, 108, 109, 110, 112, 114, 117, 118, 119, 121, 125, 126, 127, 128, 133, 134, 136, 142, 143, 146, 148, 149, 150, 152, 153, 154, 156, 157, 158, 159.  
 Caparica (Condes da): 74.  
 Cardim, João Gomes: 10, 20, 98.  
 Cardoso, Amadeo de Souza: 17, 32, 97, 133.  
 Carita, Hélder: 83, 121.  
 Carlos (D.): 59, 76, 80, 83, 120, 145, 146, 149.  
 Carneiro, Luís (D.): 14, 43, 108.  
 Carneiro, Luís Miguel: 14, 48.  
 Carocha (Dr.): 121, 125.  
 Carvalhal, Pereira (família): 83.  
 Carvalho, José Maria Rodrigues de: 85.  
 Carvalho, Lopo de (família): 121, 124, 125, 154, 159.  
 Carvalho, Manuel Pedro Rio: 83.  
 Carvalho, Vicente José de: 97.  
 Casanova, Enrique: 77, 78.  
 Castelo Melhor (Condessa): 81.  
 Castelo Melhor (Marquês de): 76, 77, 81, 82, 107, 151.  
 Castilho, Júlio de: 12, 83, 84.  
 Castro, Ana José de Sousa Miranda e (D.): 125.  
 Ceia, Benvindo: 78.  
 Centeno (família): 76, 151.  
 Cerqueira, Joaquim: 117, 118, 129, 132, 151.  
 Cervantes: 59.  
 Chagas, Manuel Joaquim Pinheiro: 61, 66.  
 Cifka, Wenceslau: 74.  
 Cinatti, Giuseppe Luigi: 9, 14, 18, 23, 24, 28, 29, 30, 34, 35, 36, 38, 42, 43, 45, 47, 51, 56, 57, 59, 99, 100, 106, 107, 108, 109, 110, 112, 114, 123, 134, 148, 149, 152, 153, 156, 158.  
 Cinatti, Ruy: 8.  
 Ciriaco: 56.  
 Cirillo: 56.  
 Clemência, Ana: 134.  
 Coelho, Adolfo: 62.  
 Coelho, Eduardo: 11, 61, 64, 66.  
 Coelho, José Maria Latino: 68.  
 Colaço, Jorge: 17, 74, 77, 145, 146.  
 Collen, Barbosa: 151.  
 Condeixa, Ernesto: 13, 19, 30, 133, 142, 145.  
 Cordeiro, Luciano: 61, 66.  
 Cormon: 147.  
 Corneille: 59.  
 Correia, António Januário: 38, 51.  
 Correia-Almedina, Manuel Nunes: 107.

Correia, Jácome (palácio): 142.  
 Correia, Samora (Baronesa de): 99.  
 Corte (Visconde da): 151.  
 Constant, Benjamin: 147.  
 Constante, Gabriel: 17, 78.  
 Costa, António Félix da: 99, 100, 127.  
 Costa, António Luís da: 40.  
 Costa, António Rodrigues da: 61, 66, 97.  
 Costa, Alfredo da: 96.  
 Costa, Domingos: 83.  
 Costa, Eduardo: 70.  
 Costa, José Félix da: 127.  
 Costa, Francisca Rosa das Chagas: 40.  
 Costa, Joaquim Pereira da (Visconde de Coruche): 43.  
 Costa, Lucília Verdelho da: 14, 134.  
 Costa, Manuel da: 56.  
 Costa, Miguel: 77.  
 Costa, Rodrigo Ferreira da: 97.  
 Costa, Rosalina de Jesus: 38, 40.  
 Coutinho, Rodrigo de Sousa (D.) (Conde de Linhares): 56.  
 Cruz, Agostinho (Frei): 97.  
 Cruz, André Monteiro da: 56.  
 Cunha, Gonçalves da: 144.  
 Cunha, Lourenço da: 33.  
 Cunha, Ribeiro da (família): 99, 100, 114, 118, 121, 122, 124, 129, 132, 148, 153, 158.  
 Custódio, Jorge: 35.  
 Cromwell: 72.

## D

Damasceno, Rosa: 60, 99, 134, 151, 154.  
 Dante: 59.  
 David: 62.  
 Daupias (coleção): 103, 130.  
 D.Dinis: 106.  
 Dinis, Júlio: 61.  
 Desenne: 64, 87.  
 D. Dinis: 106.  
 Domingues, Afonso: 146.  
 Donaldson, T. Levertton: 76.  
 Duc, Viollet-le- :76.

## E

Edla (Condessa de): 137, 139.  
 Esperança (Visconde da): 151.  
 Estêvão, José: 72, 73.  
 Estói (Visconde de): 76, 77, 83, 151.  
 Eugénio, José Maria: 107.

Eusébio, António Maria: 98.

## F

Fabri, Francisco Xavier: 55.

Falcão, Isabel: 143.

Farrobo (Conde de): 103, 130.

Feijão, Oliveira: 99, 120, 151.

Fergusson, James: 76.

Ferreira, António Francisco Ribeiro: 76, 77, 99, 115.

Ferreira, José Dias: 143.

Ferreira, Santos: 83.

Ficalho (Conde e Marquês de): 7, 61.

Fontalva (Conde de): 109, 151.

Fonte, Maria da: 30.

Flamengo, Francisco Augusto da Silva: 145.

França, José-Augusto: 6, 13, 14, 24, 26, 47, 48, 64, 73, 74, 75, 95, 101, 103, 121, 133, 134, 135, 136, 137, 142, 146, 147.

Francastel, Pierre: 26.

Fragonard (filho): 64.

Freire (família): 120.

Fuller, Joseph: 146.

Fuschini, Augusto: 56, 62.

Fusi, Juan Pablo: 62.

## G

Galán, Juan Eslava: 62.

Gama, Vasco da: 63, 135.

García, Fernando: 97.

Garcia, Ressano: 50.

Garrett, Almeida (Visconde de): 24, 25, 31, 64, 103, 158.

Gaspar, José António: 113.

Gérard: 64.

Gil, Júlio: 15.

Giotto: 16, 29.

Golias: 62.

Gomes, Manuel Teixeira: 96.

Gomes, Manuel Vaz Eugénio: 38.

Gonçalves, Anastácio (Dr.): 143.

Gonçalves, António Augusto: 77.

Gotha, Fernando de Saxe Coburgo (D.): 18, 31, 45, 47, 53, 62, 103, 137, 138.

Gouveia, Manuel: 70.

Goya: 32, 137.

Greco, El: 32, 137.

Greno, Adolfo: 83.

Groot (família): 143.

Grossi, João: 24.

Guedes, Manuel Severo Correia de Brito: 38, 40.

Guimarães, Marques: 68.

## H

Henrique (Infante D.): 61, 63, 73.  
Henriques, José Sales: 134.  
Herculano, Alexandre: 24, 25, 31, 47, 57, 58, 103, 120.  
Heródoto: 58.  
Holstein, Domingos de Sousa (D.): 106, 112, 114.  
Holstein, Maria Luísa (D.): 113, 114.  
Holstein, Pedro de Sousa e (D.): 106.  
Homero: 58.  
Hope, Thomas: 76.

## I

Iglésias: 43, 109, 151.

## J

Joany: 29, 35, 36, 156.  
João II (D.): 142.  
João V (D.): 32, 57 96.  
João VI (D.): 58, 74.  
José I (D.): 57, 71, 72.  
Júnior, José Maria Pereira (ou José Maria Pereira Cão): veja-se Cão, Pereira.  
Junot, Jean Andoche: 55, 75.  
Junqueira (Condessa da): 99, 101, 121, 124, 125, 126, 129, 132, 148, 159.  
Junqueiro, Guerra: 61.

## K

Korrodi, Ernesto: 88.

## L

Labourdette, Jean-François: 74.  
Lafetá (família): 88.  
Lambertini, H. : 68.  
Lavrado (Marquês do): 74.  
Leal, Gomes: 61.  
Leal, Joana Esteves da Cunha: 9, 14, 22, 24, 47, 106.  
Leal, Maria Teresa de Victoria Pereira Ribeiro Santos: 149.  
Leão, Francisco G. da Cunha: 14, 57.  
Leão, Ramiro: 141.  
Leitão, João Baptista da Silva (Visconde de Almeida Garrett): veja-se Garrett, Almeida.  
Leitão, Parada: 72.  
Leite, Luísa (D.): 124.  
Lencastre, Leonor de Almeida Lorena e (D.) (Marquesa de Alorna): 55.  
Levy, David Penchi: 90.  
Levy, Salvador: 141.  
Lignon: 64.



Lima, G.: 68.  
 Lima, Sebastião de Magalhães: 66.  
 Lino, Raul: 17, 146.  
 Lobato, Gervásio: 61, 70.  
 Lobo, Carolina Amélia Cacella: 88.  
 Lobo, Costa: 151.  
 Lobo, Francisco Rodrigues: 88.  
 Lodi, Fortunato: 34, 107.  
 Lopes, João Ferreira: 127.  
 Luciano: 10.  
 Lupi, Miguel Ângelo: 134, 138.  
 Lusitano, Vieira: 24, 34.  
 Luís I (D.): 31, 34, 36, 42, 45, 53, 56, 58, 66, 107, 109, 120.  
 Luís XV: 35.  
 Luís XVI: 35.

## M

Maalouf, Amin: 7.  
 Mac-Mahon, Ruth: 89.  
 Machado, José Alves : 99, 100, 117, 118, 129, 132, 150, 151, 159.  
 Magalhães, Luís de: 120.  
 Magno, Carlos: 97.  
 Malhoa, Joaquim: 134.  
 Malhoa, José Vital Branco: 13, 19, 30, 31, 47, 90, 133, 134, 134, 135, 145, 157.  
 Markl, Alexandra Reis Gomes: 137, 139, 140.  
 Maria I: 63, 112.  
 Maria II (D.): 18, 53, 58, 107, 137.  
 Maria Pia (D.): 31, 34, 53, 109, 141, 142, 156.  
 Maninni: 25, 141, 145, 157.  
 Manuel I (D.): 57, 135.  
 Manuel, Passos: 30.  
 Marques, A. H. de Oliveira: 15.  
 Marques, Joaquim: 56.  
 Martins, Alves: 72.  
 Martins, Oliveira: 47, 61, 62, 63.  
 Martins, Sousa: 61.  
 Matos, José Sarmento de: 114.  
 Matos, Maria Antónia Pinto de: 34.  
 Mattoso, José: 15.  
 Meco, José: 15, 77, 78, 98.  
 Medina, João: 15, 64.  
 Meira, Domingos António: 83.  
 Meireles, Germano Vieira de: 62.  
 Melo, Fontes Pereira de: 48, 117.  
 Mello, Magno Moraes de: 16, 22, 23, 24, 28, 33.  
 Mendes, Domingos: 55.  
 Mesquita, Marcelino: 90.  
 Metrass, Francisco: 64.  
 Miguel (D.): 30, 40.  
 Miranda, Adelaide: 6.

Monteiro, Francisco José Gomes: 124, 125.  
Monteiro, José Luís: 61, 66, 67, 70.  
Monteiro Milhões: 96, 123.  
Moniz, Botelho (família): 144.  
Moniz, Egas: 76, 135, 151.  
Moniz, Martim: 81, 84.  
Mota, Costa: 77, 141, 145.

## N

Napoleão: 25, 123.  
Narciso: 56.  
Nascimento, Frederico do: 10, 20, 98.  
Negreiros, Almada: 16, 17, 32, 97, 133, 153.  
Nunes, Alberto: 70, 74.  
Nunes, Carlos Alberto: 80, 157.

## O

O' Neill: 143.  
Oliveira, Francisco Xavier de Ataíde: 84.  
Oliveira, Joana de: 40.  
Oliveira, Manuel de: 40.  
Oliveira, Marques de: 13, 157.  
Ortigão, Ramalho: 47, 48, 58, 61, 66, 119.  
Ortega, D. Rojano: 62.

## P

Pacheco, Marçal: 99.  
Palafox, Jordi: 62.  
Palmela (Duque de): 24, 31, 34, 43, 73, 99, 100, 103, 104, 107, 110, 114, 115, 129, 130, 132, 150, 158.  
Pamplona, Fernando: 12, 13, 35, 81, 108.  
Pacheco, Marçal: 83, 151.  
Passos, Manuel da Silva: 72, 73.  
Paxeco, Manuel Fran: 11, 12, 28, 35, 36, 42, 66, 85, 97, 98, 100, 108, 117, 127.  
Paxeco, Óscar: 10, 12, 43, 108.  
Pedreira (palacete): 99, 151.  
Pedreirinho, José Manuel: 107.  
Pedro (D.): 25.  
Pedro IV (D.): 31.  
Pedro V (D.): 60, 120.  
Penha Longa e Olivais (Conde): 151.  
Pequito, Rodrigo: 66.  
Pereira, Adelaide Maria da Conceição Coelho Sousa: 41.  
Pereira, Albino Estêvão de Victoria: 88, 89.  
Pereira, Branca Esménia Cacella de Victoria: 89.  
Pereira, Carlos Alberto Cacella de Victoria: 88, 89.  
Pereira, Clara Guerra Coelho: 12.  
Pereira, Eduardo Américo Cacella de Victoria: 89.

Pereira, Frederico José de Victoria: 90.  
 Pereira, João Manuel Esteves: 11, 12, 35, 40, 43, 50, 60, 77, 80, 108, 109, 114, 117, 148.  
 Pereira, João Vasco de Victoria: 90.  
 Pereira, José Maria (Sénior): 38, 40, 42.  
 Pereira, José Estêvão Cacella de Victoria: 10, 12, 16, 17, 19, 21, 74, 76, 78, 84, 85, 86, 89, 90, 91, 92, 93, 96, 97, 98, 154, 157.  
 Pereira, José Fernandes Pereira: 55, 56.  
 Pereira, Maria Adelaide de Sousa Pereira de Victoria: 9, 12, 84, 85, 87, 90.  
 Pereira, Maria Albertina Amélia Cacella de Victoria: 89.  
 Pereira, Maria Isabel de Victoria: 90.  
 Pereira, Paulo: 13.  
 Petrarca: 63.  
 Pillement, Jean Baptiste: 16, 22, 24, 28, 30, 34, 115, 127.  
 Pimentel (família): 88.  
 Pinheiro, Columbano Bordalo: 13, 19, 29, 30, 31, 35, 36, 38, 43, 45, 47, 49, 51, 61, 66, 67, 95, 104, 130, 134, 135, 136, 145, 153, 157.  
 Pinheiro (D. Gonçalo): 97.  
 Pinheiro, João (Frei): 97.  
 Pinheiro, Rafael Bordalo: 11, 14, 47, 74, 77, 91, 137, 138.  
 Pinheiro, Manuel Maria Bordalo: 138.  
 Pinto, José Júlio de Oliveira: 138.  
 Pinto, Marques: 68.  
 Pires, António Caldeira: 15, 80.  
 Pioltri: 29, 35, 36, 156.  
 Pomar, Júlio: 16.  
 Pombal (Marquês de): 9, 19, 42, 60, 61, 63, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 148, 159.  
 Pombo (família): 143.  
 Ponte de Lima (Marqueses de): 81.  
 Portela, Manuel Maria: 97.  
 Porto, A. Silva: 47, 61, 66, 67, 138, 146.  
 Portuense, Vieira: 33, 56.  
 Proença, José António: 143.  
 Prostès, Augusta Maria do O Carvalho (D.): 136.

## Q

Queirós, Eça de: 16, 47, 61, 62, 87, 88, 120.  
 Queirós, José: 15, 48, 77.  
 Quental, Antero de: 31, 47, 61, 62.  
 Quevedo, Jorge de: 97.  
 Quevedo, Vasco Mouzinho de: 97.  
 Quintela (Barão de): 107.

## R

Ramalho, António Monteiro: 13, 19, 29, 30, 35, 36, 47, 130, 134, 137, 139, 140, 141, 142, 145, 153, 157.  
 Ramalho, José Maria: 107.  
 Ramalho, Maria José Guedes: 137.

Rambois, Achile: 9, 14, 18, 24, 29, 30, 34, 35, 36, 38, 42, 43, 45, 51, 53, 56, 59, 99, 100, 106, 107, 108, 109, 112, 114, 123, 134, 148, 149, 152, 156, 158.  
 Rasqueja: 85.  
 Redondo (Condes do): 74.  
 Reis, António: 15.  
 Reis, António Soares dos: 66, 67.  
 Reis, Carlos: 13, 19, 29, 35, 36, 133, 145, 146, 147, 153, 157.  
 Reis, Jaime: 130, 131.  
 Reis, Jaime Batalha: 61, 62, 66, 67.  
 Reis, João: 145.  
 Reis, Máximo Paulino dos: 56.  
 Resende, Garcia de (Teatro): 134, 140, 145.  
 Resende, Júlio: 16.  
 Ribeiro, António Simões: 33.  
 Ribeiro, Norberto José: 51.  
 Ribeiro, José Procópio: 38, 43, 50, 51.  
 Rita, Ana: 134.  
 Rivera: 16, 153.  
 Rocha, Joaquim Manuel da: 33.  
 Rodrigues, Guilherme: 11, 12, 35, 40, 43, 50, 60, 77, 80, 108, 109, 114, 117, 148.  
 Rodrigues, José: 64.  
 Rosa, António Francisco: 55.  
 Rousseau: 63.  
 Rubens: 63.

## S

S. Lázaro (Visconde de): 108.  
 Sabóia, Maria Pia de (D.): 18, 38, 42, 45, 53, 56, 100, 107, 108.  
 Sabugosa (Conde de): 61.  
 Sacavém (Visconde de): 74.  
 Saldanha (Duque de): 25, 48, 73.  
 Salgado, José Veloso: 13, 19, 29, 35, 36, 43, 104, 133, 134, 146, 147, 153, 157.  
 Salgueiro, Adriano (Dr.): 117.  
 Sampaio, Alberto: 61.  
 Sampaio, António Rodrigues: 68.  
 Sampaio (palacete): 99, 115.  
 Sampaio, Emília Angélica Monteiro de (Condessa de Junqueira): 124.  
 Sampaio, Henrique Teixeira de (Barão de Teixeira e Conde da Póvoa): 113, 114.  
 Sanches, Afonso (D.): 106.  
 Santana, Francisco: 106.  
 Santos, Francisco Ribeiro Freire de Oliveira: 90.  
 Santos, Reynaldo dos: 24, 26.  
 Santos, Luciano dos: 10, 20, 97.  
 Santos, Maria Adelaide de Victoria Pereira Ribeiro: 12, 136.  
 Santos, Mariana A. Machado: 58.  
 Santos, Manuel Cardoso dos: 80.  
 Santos, Rui Afonso: 13.  
 Saragga, Salomão: 62.  
 Schiller: 59, 63.

Seabra, Joaquim Pedro (Visconde de Botelho Seabra): 125.  
 Seabra, José da Paz e Castro: 125.  
 Seabra (palacete): 135.  
 Sebastiani, Ângelo: 36, 156.  
 Seixas, Ernesto: 121, 124.  
 Sena, Luís Gonçalves de: 33.  
 Sepúlveda (família): 88.  
 Sequeira, Domingos António: 56, 113  
 Sequeira, Gustavo de Matos: 12.  
 Sequeira, Pedro Victor da Costa: 80.  
 Serrão, Joaquim Silvestre: 97.  
 Serrão, Joaquim Veríssimo: 15, 71, 72, 73.  
 Serrão, Joel: 48.  
 Serrão, Vítor: 23, 24.  
 Shakespeare: 59.  
 Silva (Conde da):  
 Silva, César da: 78.  
 Silva, Inocêncio Francisco da: 58.  
 Silva, João Cristino da: 64.  
 Silva, Jorge Henrique Pais da: 24, 29.  
 Silva, José Custodio Vieira da: 6.  
 Silva, José da Costa e: 55, 57.  
 Silva, José Francisco da: 83.  
 Silva, José Rodrigues da: 127.  
 Silva, Maria Helena Vieira da: 90.  
 Silva, Raquel Henriques da: 24.  
 Silva, Rebelo da (família): 76, 151, 152.  
 Silveira (Marechal da): 81.  
 Simões, Santos: 77.  
 Sobrinho, Costa Mota:  
 Soller, T.: 8.  
 Sommer, Luís: 76, 77, 121.  
 Soromenho, Augusto: 62.  
 Soult: 34.  
 Sousa-Arronches ou Sousa-Calher: 113.  
 Sousa, Caetano Tomás de: 146.  
 Sousa, Eugénio Tavares de Almeida e: 80.  
 Sousa, Francisco António de: 112.  
 Sousa, Manuel Bento de: 61.  
 Sousa, Manuel Caetano de: 55, 112, 146.  
 Sottomayor, Joaquim: 142.  
 Souza e Sá (família): 88.  
 Stichini, Plácido: 10, 20, 98.  
 Stoop, Anne de: 129.  
 Sucena, Eduardo : 106.

## T

Tabuletas, Ferreira das (Luís): 74, 75, 76, 78, 91, 157.

Tácito : 58.

Tannock, Michael : 13, 108.

Tavares, Leonel: 72.

Teixeira, José Nunes: 99, 149, 151.

Teles, Wenceslau: 89.

Telhada, Alexandre da Silva: 99, 151.

Terceira (Duque da): 48, 73.

Todi, Luísa de Aguiar: 97.

Tomasini, Luigi: 66, 67.

Tomás, Manuel Fernandes: 147.

Torres Novas (Marquês de): 74.

Toschi: 64.

## U

Unamuno, Miguel de: 74.

## V

Vagos (Marquês de): 74.

Valadim (tenente): 38, 39.

Valenças (Conde de): 136.

Varnhagen: 25.

Vasari: 156.

Vasconcelos, João Soares de Brito de Barros e: 97.

Vasconcelos, José Maria de Sousa Botelho Mourão e (Senhor dos morgados de Mateus, Cumeeira, Sabrosa): 64.

Vasques, Manuel Cardoso dos Santos: 80.

Vaz, Basalisa Carlota Anastácia: 143.

Vaz, João: 10, 13, 14, 15, 19, 20, 30, 36, 47, 48, 98, 133, 134, 140, 141, 142, 143, 144, 146, 153, 157.

Viana, da Praia e Monforte (Marquês de): 43, 99, 109, 114, 151.

Viana (Visconde de): 89.

Victoria (Marquês de La): 89.

Vieira, Francisco: 33.

Virgílio: 58.

Vila Nova de Cerveira (Viscondes): 81.

Voltaire: 63.

## Z

Zarco, Gonçalves: 81.

